



T.C.  
Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Doktora Tezi

**MURATHAN MUNGAN'IN ŞİİRLERİNDE POSTMODERN  
UNSURLAR**

ULAŞ BİNGÖL

Danışman  
PROF. DR. KEMAL TİMUR

Diyarbakır 2016

## TAAHHÜTNAME

### SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Dicle Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum “Murathan Mungan’ın Şiirlerinde Postmodern Unsurlar” adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve tez yazım kılavuzuna uygun olarak hazırladığımı taahhüt eder, tezimin/projemin kâğıt ve elektronik kopyalarının Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım. Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- Tezimin/Projemin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Projemin sadece Dicle Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Projemin 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/projemin tamamı her yerden erişime açılabilir.


04/05/2016

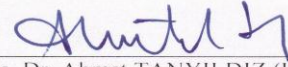
Ulaş BİNGÖL


## KABUL VE ONAY

**Ulaş BİNGÖL** tarafından hazırlanan 'Murathan Mungan'ın Şiirlerinde Postmodern Unsurlar' adındaki çalışma, 30.05.2016 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Anabilim Dalı, **DOKTORA TEZİ** olarak oybirliği / oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

  
Prof. Dr. Kemal TIMUR (Başkan / Danışman)

  
Doç. Dr. Atilla BATUR (Üye)

  
Doç. Dr. Ahmet TANYILDIZ (Üye)

  
Yrd. Doç. Dr. Ferhat KORKMAZ (Üye)

  
Yrd. Doç. Dr. Mustafa Uğurlu ARSLAN (Üye)

## ÖN SÖZ

Sanat ve edebiyat akımlarının tamamı, birtakım gelişmeler neticesinde doğarlar, gelişirler ve zamanla etkilerini yitirirler. Sosyal ve siyasal gelişmeler sonucu yaşanan zihniyet değişimi, yeni bir felsefe ile evreni ve insanı algılamanın gerekliliğini ortaya çıkarır. İnsan ve evrenin yeni bir anlayış ile ele alınmasının sanata yansımaları da olur. Sanatçılar, yeni gelişen felsefeden beslenerek var olan anlayışlardan farklı bir biçimde eserlerini ortaya koyarlar. Birçok sanatçının aynı felsefe ile sanat eserlerini ortaya koymasıyla da sanat ve edebiyat akımları doğar. Bütün sanat ve edebiyat akımlarının arkasında değişen sosyal ve siyasal koşullar ile birlikte bir felsefe hareketinin bulunduğu görülür. Bundan ötürü bir sanat ve edebiyat akımı, arka planında bulunan felsefeden bağımsız değerlendirilemez.

Tanzimat'la birlikte Türk edebiyatının yönünü Batı'ya çevirmesi, Türk sanatkarların dünya görüşlerinde ve estetik zevklerinde bazı değişimlerin yaşanmasını tetiklemiştir. Nitekim sanatkarların dünya görüşlerinin ve estetik zevklerinin değişmesinde, Batı edebiyatını tesiri altına alan sanat akımlarının izlerini görmek mümkündür. Tanzimat'tan bu yana farklı dönemlerde romantizm, realizm, sembolizm, parnasizm, fütürizm, konstruktivizm, sürrealizm, egzistansiyalizm ve postmodernizm başta olmak üzere birçok sanat ve edebiyat akımı, Türk edebiyatçılarının düşüncelerini ve estetik zevklerini beslemiştir. Söz konusu akımların ortaya çıkmasını hazırlayan sosyal, siyasal ve felsefî şartlar Türkiye'de tam olarak mevcut olmadığından Türk edebiyatçıları, Batı edebiyatındaki akımları kendi eserlerine uygularken çoğu kez kendilerine göre bir biçim geliştirmişlerdir.

1980'lerin ortalarından itibaren birçok Türk edebiyatçısı, postmodernizmin etkisine girer. Özellikle roman ve öykü yazarlarının postmodernizmden beslendikleri görülür. Nitekim Türk edebiyatında postmodernizm üzerine yapılan akademik çalışmaların çoğu, roman ve öyküye yöneliktir. Bilimsel makalelerin ve tezlerin genellikle öykü ve romana yönelmesi, şiirde postmodernizm olgusunun olmadığını düşündürebilir. Avrupa ve Amerika'da postmodernizmin şiire etkisinin uzun yıllardır incelendiği, postmodern denilen bir şiir türünün varlığının kabul edildiği görülür. Türkiye'de ise postmodernizmin, roman ve öyküye yansımalarının, 1980'lerin sonlarından itibaren dillendirilmesine rağmen şiirde postmodernizm konusuna pek

değnilmediği dikkatleri çeker. Postmodern metin incelemelerinde öne çıkarılan metinlerarasılık, ironi, özne parçalanması, küçük hayatların hikâyesi, süreksizlik, yabancılaşma, aidiyet sorunu gibi unsurlara kimi Türk şairlerinin şiirlerinde de rastlanır. Çağımızda, bireyin temel problemleri ve benlik algısını işleyen birçok şair mevcuttur. Bu şairlerin eserlerini postmodern teoriye göre değerlendirerek çağımız şiirini daha iyi kavramak mümkündür.

Murathan Mungan, 1980'lerin başından itibaren şiir kitaplarını yayımlayan oldukça üretken bir şairdir. Hakkında yapılan bilimsel çalışmalarda, öykü ve romancı olarak postmodern tarzda yazdığı tespit edilen Mungan'ın şiirlerinde de postmodern bir tavır takındığı görülür. Şair, Türkiye'nin son otuz yılda hızla değişmesine tanık olmuş, bireyin teknoloji ve medya ile kurduğu ilişkiyi yakından takip etmiştir. Çok farklı konularda şiir yazmasına rağmen genellikle özne parçalanması, varoluş sorunu, yabancılaşma, yurtsuzluk konularını merkeze alır. Dil ve anlatım üzerinde değişik denemelerde bulunarak şiirin ahlakî veya siyasî mesajlar vermesine karşı çıkar.

Çalışmamızda son dönem Türk edebiyatının popüler isimlerinden biri olan ve postmodern tarzda eser yazdığını açıkça söyleyen Murathan Mungan'ın şiirlerini postmodernizm çerçevesinde inceledik. Üç bölümden oluşan tezimizin birinci bölümünde Mungan'ın hayatı, edebî kişiliği ve eserlerini ele aldık. Bu bölümde, şairin incelediğimiz yirmi bir şiir kitabını tanıttık.

İkinci bölümde, postmodernizm ve postmodern şiir konusuna odaklandık. Postmodernizmin daha iyi anlaşılması için modernizmi ayrıntılı bir biçimde ele alarak modern, modernite, modernizm kavramları arasındaki farkları ve birbirleriyle olan ilişkilerini ortaya koyduk. Daha sonra postmodern, postmodernite, postmodernizm kavramları arasındaki farkları ve bu kavramların birbirleriyle olan ilişkilerini ele aldık. Postmodernizmin özellikleri ve postmodern sanat estetiğinin kapsamını anlattıktan sonra postmodern şiir fenomenine yoğunlaştık. Postmodern şiirin kökeni, modernist şiir ile ilişkisi ve özelliklerini inceledikten sonra postmodernizmin Türk şiirine etkilerine değindik. İkinci bölümün kapsamlı olmasının sebebi, postmodernizm ve modernizm kavramları arasındaki ilişkinin Türkiye'de henüz tam olarak ortaya konulmamasından kaynaklanmaktadır. Söz gelimi sanat ve edebiyat akımı olan modernizm, çoğu kere siyasal ve sosyal

dönüşümlerle alakalı olan modernite yerine kullanılmaktadır. Yine sanat ve kültür ile ilgili olan postmodernizm, yanlış bir biçimde sanayi sonrası dönemi vurgulayan postmodernite kavramı yerine kullanılmaktadır. Bu kavramları birbirinden net bir şekilde ayırmadan postmodern şiir fenomenini anlatmak güçtür. Bundan ötürü konuyla ilgili yabancı dillerde ve Türkçede yayımlanan birçok eserden faydalanarak postmodernizmin çerçevesini oluşturmaya çalıştık.

Üçüncü bölümde ise Murathan Mungan'ın yayımladığı yirmi bir şiir kitabını postmodern şiir ile ilgili elde ettiğimiz bulgular doğrultusunda inceledik. Bu bölümde, öncelikle şairin şiirlerine yansıyan kişiliğini ele alarak bir postmodernist gibi davranıp davranmadığını yorumlamaya çalıştık. Postmodern tarzda şiir yazdığını iddia eden Mungan'ın gerçekten postmodern şiirler kaleme alıp almadığını anlamak için şiirlerinin dil ve anlatım özelliklerini, şiirlerindeki deneysel girişimleri ve metinlerarası ilişkileri, işlediği temaları ve kullandığı imgeleri postmodern teoriyi göz önünde bulundurarak tahlil ettik. Tezin sonuç kısmında bir şair olarak Mungan'ın postmodernist olup olmadığını ortaya koymaya çalıştık.

Çalışma boyunca elde ettiğimiz bulguları, Türkiye'nin modernizmi ve postmodernizmi deneyimleme biçimlerine göre yorumladık. Şiirleri ele alırken Mungan'ın deneme kitaplarında, röportajlarında ve diğer eserlerindeki bilgilerden de faydalanmaya çalıştık. Mungan, şiirlerini kronolojik sıraya koyarak bir kitap halinde yayımlamamıştır. Daha çok tema bütünlüğü oluşturacak şekilde şiirlerini bir araya getirmiştir. Bu yüzden biz de şiirleri incelerken kronolojik zaman yerine şiirler arasındaki tema bütünlüğünü göz önünde bulundurduk.

Yaşadığımız çağda şiirin gücünü yitirdiği, roman ve öykü gibi türlerin şiire göre daha popüler olduğu düşüncesi giderek kabul görmektedir. Yeni yayımlanan roman ve öykü kitaplarının satış adedinin yeni yayımlanan şiir kitaplarının satış adedinden çok fazla olması, günümüz okurunun şiire olan ilgisinin azaldığını göstermektedir. “Şair ölüyor mu, Şiir değersizleşiyor mu?” türünden sorulara cevap arayan makalelere edebiyat dergilerinde rastlamak zor değildir. Çalışmamız sonucunda günümüz Türk şiirinin, önemli bir şair üzerinden durumunu ve çağımızın popüler sanat akımı olan postmodernizm ile ilişkisini de ortaya koymuş olduk.

Bu tezi hazırlarken benden yardımlarını esirgemeyen, ilmi disiplini ile kendime örnek aldığım danışmanım ve hocam Prof. Dr. Kemal Timur'a minnettarım. Tez süreci boyunca değerli fikirlerini benimle paylaşan ve bana yol gösteren Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Başkanı ve hocam Doç. Dr. Ahmet Tanyıldız'a ve Felsefe Bölümü Başkanı Doç. Dr. Bülent Sönmez'e teşekkür etmeyi borç bilirim. Tez konusunun seçiminde bana yardımcı olan ve Murathan Mungan hakkında fikir danıştığım Yrd. Doç. Dr. Abdulbasit Sezer'e, tezin yazılma sürecinde düşüncelerini benimle paylaşan Yrd. Doç. Dr. Mustafa Uğurlu Arslan ve Dr. Mustafa Yiğitoğlu'na teşekkür ederim. Tezin düzeltmelerinde bana yardımcı olan ve değerli fikirlerini benimle paylaşan Arş. Gör. Abdulhakim Tuğluk'a ve Arş. Gör. Özkan Ciğa'ya teşekkür ederim. Çalışma süreci boyunca çoğu zaman ihmal ettiğim, buna rağmen daima desteklerini gördüğüm eşim Şükran Tekin Bingöl'e ve oğlum Ahmed Ayaz'a minnettarım. Bu tezi EDB.15.002 nolu proje ile destekleyen Dicle Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinatörlüğüne ayrıca teşekkür ederim.

Ulaş Bingöl  
Mayıs 2016  
DİYARBAKIR



## ÖZET

Postmodernizm, modernist avangart akımlardan devraldığı mirasa göre şekillenen bir sanat ve edebiyat akımıdır. Postmodern sanat estetiğini belirleyen temel unsurlar özne parçalanması, eklektizm, üst anlatıların yıkılışı, süreksizlik, kaos, belirsizlik, çok seslilik ve çok kültürlülüktür. Söz konusu unsurlar, postmodern edebiyat eserlerinin de temel özelliklerindedir. Bu özelliklerin bulunduğu şiirleri postmodern kategorisinde değerlendirmek ve postmodern teoriye göre incelemek mümkündür.

Murathan Mungan, son dönem Türk edebiyatının belki de en üretken ve en fazla okunan yazarlarından biridir. Roman, öykü, deneme, oyun, senaryo, şarkı sözü yazan Mungan, aynı zamanda bir şairdir. Yazdığı yirmi bir şiir kitabı ile 1980 sonrası Türk şiirinde önemli bir yere sahiptir. İkinci Yeni şairlerinden etkilenecek şiire başlayan Mungan, bazı şiir kitaplarında halk edebiyatının etkisinde olsa da genellikle postmodern sanat estetiğine bağlı kalır. Alışılmış şiir anlayışının dışına çıkarak eklektik metinler yazar. Şair, şiirlerinde yerleşik değerlere ve otoritelere karşı çıkarak toplumun dışına itilmiş kişilere yer verir ve eril cinsel söylemi yıkarak eş cinsel söylemi yaygınlaştırmaya çalışır. Şiir metinleri üzerinde deneysel girişimlerde bulunarak bireyselliğe yaslanır. Kişisel yaşamından ve postmodern durumdan kaynaklanan yabancılaşma, yurtsuzluk, yalnızlık, kaçış gibi varoluşsal temaları işler. Pastiş, parodi, alıntı, gizli alıntı, açık ve kapalı göndermeler yoluyla farklı metinlerden malzeme ödünç alır. Mungan'ın şiirleri birçok açıdan postmodern teoriye göre değerlendirilebilir. Bu tezin amacı, postmodern şiire bir çerçeve oluşturup Murathan Mungan'ın şiirlerini bu çerçeveye göre incelemektir.

**Anahtar Kelimeler:** Postmodernizm, Postmodern Sanat Estetiği, Postmodern Edebiyat, Postmodern Şiir, Murathan Mungan.

## ABSTRACT

Postmodernism is an art and literary movement that shaped by take over heritage of modernist avant-garde movements. Subject fragmentation, eclecticism, the collapse of inherited metanarratives, discontinuity, chaos, polyphony and multiculturalism are elements of postmodern aesthetics. Also, these elements are the basic features of postmodern literature works. It can be claimed that postmodern poems have these elements, therefore it can be analyzed poem that containing postmodern elements by postmodern theory.

Murathan Mungan is one of the most read and productive writer in recent Turkish literature. Mungan who writes novel, stories, essays, plays, film manuscript, song is a famous poet at the same time. He has twenty one poem books and he is accepted an important poet in Turkish poem after 1980. Mungan who started write poem by influenced İkinci Yeni usually links postmodern aesthetics, although he is influenced by folk literature in some his poem books. He writes eclectic texts and he goes beyond traditional poetry. He demurs traditional values and authority and he gives place people who marginalized in society. Also, he tries to generalize homosexual discourse by subvert masculine sexual discourse. He tries to experimental procedures above poem texts and he defends individuality. He works existential themes such as alienation, homeless, loneliness and escape that caused personal life and the postmodern condition. He borrows material from different texts by intertextuality technics suchs as pastiche, parody, quote, confidential quoting, references. Mungan's poems are analyzed many perspectives by postmodern theory. The aim of this work is to create a frame for postmodern poem and to analyze Murathan Mungan's poems by postmodern theory.

**Keywords:** Postmodernism, Postmodern Art Aesthetics, Postmodern Literature, Postmodern Poetry, Murathan Mungan.

## İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ .....	II
ÖZET .....	VI
ABSTRACT .....	VII
İÇİNDEKİLER .....	VIII
KISALTMALAR .....	XIII
GİRİŞ .....	1

### I.BÖLÜM

#### MURATHAN MUNGAN'IN HAYATI, EDEBÎ KİŞİLİĞİ, ESERLERİ

1.1. HAYATI .....	7
1.2. EDEBÎ KİŞİLİĞİ .....	10
1.3. ESERLERİ .....	19
1.3.1. Şiir Kitapları.....	20
1.3.1.1. Osmanlıya Dair Hikayât.....	20
1.3.1.2. Kum Saati.....	20
1.3.1.3. Sahtiyan.....	20
1.3.1.4. Yaz Sinemaları .....	21
1.3.1.5. Eski 45'likler.....	21
1.3.1.6. Mırırdandıklarım .....	21
1.3.1.7. Yaz Geçer.....	21
1.3.1.8. Oda, Poster ve Şeylerin Kaderi .....	22
1.3.1.9. Omayra.....	22
1.3.1.10. Metal .....	22
1.3.1.11. Oyunlar İntiharlar Şarkılar .....	22
1.3.1.12. Mürekkep Balığı.....	22
1.3.1.13. Başkaların Gecesi.....	23
1.3.1.14. Erkekler İçin Divan.....	23
1.3.1.15. Timsah Sokak Şiirleri.....	23
1.3.1.16. Eteğimdeki Taşlar .....	23
1.3.1.17. Dağ.....	23
1.3.1.18. Bazı Yazlar Uzaktan Geçer.....	24
1.3.1.19. İkinci Hayvan.....	24
1.3.1.20. Gelecek.....	24
1.3.1.21. Solak Defterler .....	24

1.3.2. Diğer Eserleri .....	25
1.3.2.1. Hikâye ve Romanları.....	25
1.3.2.2. Oyunları .....	25
1.3.2.3. Senaryoları .....	25
1.3.2.4. Deneme Kitapları .....	25
1.3.2.5. Seçki Kitapları.....	25
1.3.2.6. Diğer Kitapları .....	25

## II. BÖLÜM

### POSTMODERNİZM ve POSTMODERN ŞİİR

2.1. POSTMODERNİZM .....	26
2.1.1. Modern, Modernite, Modernizm .....	26
2.1.1.1. Modern .....	28
2.1.1.2. Modernite .....	31
2.1.1.2.1. Hümanizm .....	35
2.1.1.2.2. Devrim .....	39
2.1.1.2.3. Aydınlanma Projesi .....	46
2.1.1.2.4. Bireyselleşme .....	51
2.1.1.2.5. Evrensellik .....	56
2.1.1.2.6. İlerlemeci Tarih Anlayışı .....	59
2.1.1.3. Modernizm .....	62
2.1.2. Postmodern, Postmodernite, Postmodernizm .....	66
2.1.2.1. Postmodernizmin Düşünsel Arka Planı .....	75
2.1.2.1.1. Modernitenin Eleştirisi .....	75
2.1.2.1.2. Bilimdeki Yeni Gelişmeler .....	82
2.1.2.1.3. Yirminci Yüzyılın Siyasî ve Sosyal Şartları .....	85
2.1.2.2. Postmodernizmin Özellikleri .....	87
2.1.2.2.1. Anti-hümanizm .....	89
2.1.2.2.2. Evrenselliğin Reddi: Çoğulculuk, Çok Kültürlülük, Yerellik .....	90
2.1.2.2.3. Aydınlanmanın Eleştirisi ve Akıl Tutulması .....	96
2.1.2.2.4. Merkezsizlik .....	100
2.1.2.2.5. Parçalılık .....	102
2.1.2.2.6. İlerlemeci Tarih Anlayışının Reddi ve Tarihin Sonu .....	104
2.1.2.2.7. Özne Parçalanması .....	106
2.1.2.2.8. Simülasyon ve Mekân Algısı .....	111

2.1.2.2.9. Büyük Anlatıların Yıkılışı Küçük Anlatıların Doğuşu .....	115
2.1.2.2.10. Dil Oyunları .....	117
2.1.2.2.11. Popüler Kültür .....	119
2.1.2.3. Postmodern Sanat Estetiği .....	125
2.1.2.3.1. Modernist Sanat ile Postmodern Sanat Arasındaki İlişki .....	126
2.1.2.3.2. Postmodern Sanat .....	150
2.1.2.3.3. Postmodern Sanatın Özellikleri .....	154
2.2. POSTMODERN ŞİİR .....	169
2.2.1. Modernist Şiir .....	173
2.2.2. Postmodern Şiirin Kökeni .....	185
2.2.3. Postmodern Şiirin Özellikleri .....	192
2.2.3.1. Postmodern Şair .....	197
2.2.3.2. Metinsellik .....	202
2.2.3.3. Okuyucuyu Metne Davet .....	205
2.2.3.4. Metinlerarasılık .....	208
2.2.3.5. Şiir ve Oyun .....	211
2.2.3.6. Şiir ve Gerçek .....	215
2.2.3.7. Şiir ve Biçim .....	220
2.2.3.8. Dil ve Anlatım .....	222
2.2.3.9. Anlam Kapalılığı .....	225
2.2.3.10. Pop Kültür .....	227
2.2.4. Türk Şiirinde Modern, Modernizm, Postmodernizm .....	233
2.2.4.1. Modern Türk Şiiri .....	233
2.2.4.2. Modernist Türk Şiiri.....	253
2.2.4.3. Postmodern Türk Şiiri.....	271

### III. BÖLÜM

#### MURATHAN MUNGAN'IN ŞİİRLERİNDE POSTMODERN UNSURLAR

3.1. POSTMODERN ÖZNE .....	290
3.1.1. Varoluş Problemi .....	295
3.1.2. Özne Parçalanması .....	343
3.1.3. Yabancılaşma.....	362
3.1.4. Yersiz Yurtsuzluk .....	376
3.1.5. Marjinallik.....	388
3.1.6. Popülizm .....	394

3.2. DİL ve ANLATIM.....	406
3.2.1. Dil Mekanizması .....	407
3.2.1.1. Alışılmamış Bağdaştırmalar.....	413
3.2.1.2. Dil Sapmaları .....	421
3.2.1.2.1. Anlamsal Sapmalar .....	423
3.2.1.2.2. Sözcük Sapmaları .....	428
3.2.1.2.3. Söz Dizim Sapmaları.....	432
3.2.1.2.4. Fonetik Sapmalar .....	435
3.2.1.2.5. Yazım Sapmaları .....	436
3.2.1.3. Arkaik Kelimeler ve Yaygın Kullanılmayan Tamlamalar .....	440
3.2.1.4. Otomatik Yazım .....	443
3.2.2. Anlatım .....	448
3.2.2.1. İronik Anlatım .....	450
3.2.2.2. Parçalı Anlatım .....	457
3.2.2.3. Karşıtlık .....	460
3.2.2.4. Betimleme (Tasvir) .....	461
3.2.2.5. Öyküleme .....	464
3.2.2.6. Diyalog.....	466
3.2.2.7. İç Monolog.....	468
3.2.2.8. Sıralama.....	470
3.3. DENEYSELLİK .....	474
3.3.1. Dil ve Anlatım İle ilgili Deneysellik.....	479
3.3.2. Görsellik İle İlgili Deneysellik.....	494
3.3.3. Noktalama İşaretleri ve Yazım ile İlgili Deneysellik.....	510
3.4. METİNLERARASILIK.....	523
3.4.1. Pastiş (Öykünme).....	528
3.4.2. Parodi (Yansılama).....	538
3.4.3. Alıntı .....	548
3.4.4. Açık Göndermeler .....	560
3.4.5. Kapalı Göndermeler .....	577
3.4.6. Murathan Mungan'ın Kendi Eserlerine Yaptığı Göndermeler .....	593
3.5. TEMALAR .....	600
3.5.1. Postmodern Durum .....	601
3.5.2. Yalnızlık.....	613

3.5.3. Çocukluk .....	622
3.5.4. Aşk ve Cinsellik .....	632
3.5.5. Yolculuk ve Kaçış .....	641
3.5.6. Tarih .....	647
3.6. İMGELER .....	654
SONUÇ .....	665
KAYNAKÇA .....	670



## KISALTMALAR

<b>ACD</b>	<i>Aşkın Cep Defteri</i>
<b>bk.</b>	<i>Bakınız</i>
<b>BKD</b>	<i>Bir Kutu Daha</i>
<b>BYUG</b>	<i>Bazı Yazlar Uzaktan Geçer</i>
<b>C.</b>	<i>Cilt</i>
<b>çev.</b>	<i>Çeviren</i>
<b>D</b>	<i>Dağ</i>
<b>der.</b>	<i>Derleyen</i>
<b>DYV</b>	<i>Doğduğum Yüzyıla Veda</i>
<b>E45</b>	<i>Eski 45'likler</i>
<b>ED</b>	<i>Erkekler İçin Divan</i>
<b>ed.</b>	<i>Editör</i>
<b>ET</b>	<i>Eteğimdeki Taşlar</i>
<b>G</b>	<i>Gelecek</i>
<b>GS</b>	<i>Güne Söylediklerim</i>
<b>HA</b>	<i>Hayat Atölyesi</i>
<b>haz.</b>	<i>Hazırlayan</i>
<b>HMD</b>	<i>Harita Metod Defteri</i>
<b>İH</b>	<i>İkinci Hayvan</i>
<b>İng.</b>	<i>İngilizce</i>
<b>KB</b>	<i>Kullanılmış Biletler</i>
<b>KÇ</b>	<i>Kibrit Çöpleri</i>
<b>KM</b>	<i>Kum Saati</i>
<b>MB</b>	<i>Mürekkep Balığı</i>
<b>MDM</b>	<i>Mırıldandıklarım</i>
<b>MK</b>	<i>Metinler Kitabı</i>
<b>MT</b>	<i>Metal</i>
<b>M6D</b>	<i>Meskalin 60 Draje</i>
<b>M95</b>	<i>Murathan 95</i>
<b>N.</b>	<i>Number</i>
<b>ODH</b>	<i>Osmanlıya Dair Hikâyat</i>
<b>OİŞ</b>	<i>Oyunlar İntiharlar Şarkılar</i>
<b>OPŞK</b>	<i>Oda, Poster ve Şeylerin Kederi</i>
<b>OY</b>	<i>Omayra</i>
<b>p.</b>	<i>Paper</i>
<b>PC</b>	<i>Paranın Cinleri</i>
<b>S.</b>	<i>Sayı</i>
<b>s.</b>	<i>Sayfa</i>
<b>SB</b>	<i>Soğuk Büfe</i>
<b>SD</b>	<i>Solak Defterler</i>
<b>Sİ</b>	<i>Son İstanbul</i>
<b>SK</b>	<i>Stüdyo Kayıtları</i>
<b>STN</b>	<i>Sahtiyan</i>
<b>ŞR</b>	<i>Şairin Romanı</i>
<b>TĞ</b>	<i>Tuğla</i>
<b>TS</b>	<i>Türkçe Sözlük</i>
<b>TSS</b>	<i>Timsah Sokak Şiirleri</i>



*trans.* *Translater*  
*vb.* *ve benzeri*  
*vd.* *ve diğerleri*  
**YG** *Yaz Geçer*  
**YH** *Yazihane*  
**YK** *Yazım Kılavuzu*  
**YS** *Yaz Sinemaları*  
**189S** *189 Sayfa*  
**227S** *227 Sayfa*



## GİRİŞ

*Güzel sanatların en üstünü ve en zor olanı şiir sanatıdır.*

(Hegel)

Postmodernizm, Batı’da 1960’ların başından itibaren sosyal bilimlerin temel tartışma konularından biri hâline gelmiştir. Günümüzde hakkında birçok şey yazılıp söylenmesine rağmen bu akım, yeni tartışmalar içerisinde güncelliğini korumaktadır. Amerikalı düşünür Fredric Jameson, postmodernizmin tartışmalara açık bir anlam ifade etmekte kalmadığını, aynı zamanda içsel yönden çelişkilerle dolu olduğunu söyler (2011: 25). Çelişkiler ve tutarsızlıklarla dolu olmasından ötürü postmodernizmin doğru dürüst bir tanımının yapılamayacağı ileri sürülebilir. Nitekim çoğu düşünür, çalışmalarında bu akımı tanımlamak yerine betimlemeyi tercih eder.

Postmodernizmin sık sık postmodernite ile karıştırılması, konunun daha da muğlak hale gelmesine yol açmıştır. Postmodernizm; sanat, edebiyat ve ideolojiyi imleyen kavramdır, postmodernite ise moderniteden sonra gelen toplumun yaşam biçimini belirten bir terimdir. Genellikle 1960’lardan sonra Batı toplumlarının yeni ekonomik örgütlenme çerçevesinde kültürel dokusunda yaşanan dönüşümler, postmodernite terimi ile ifade edilir. Sanayi toplumlarının katı kuralları ve modernitenin ideolojik söylemleri esnetilerek eğlence, kişisel özgürlük, çevrecilik, cinsel devrim, savaş karşıtlığı gibi söylemler geliştirilir. Söz konusu söylemlerin mimariye, müziğe, edebiyata, siyasete yansımaları olur. Bazı kesimler, postmoderniteyi yeni ve iyi bir gelişme olarak karşılarken özellikle sol görüşlü bazı kesimler ise postmoderniteye şüpheyile yaklaşırlar. Sol görüşlü düşünürler, postmoderniteyi, Yener Orkunoğlu’nun da belirttiği üzere “çürüten kapitalizmdeki burjuva ideolojisinin bir biçimi” şeklinde ele alırlar (2007: 164). Onlara göre II. Dünya Savaşı’ndan sonra kapitalizmin tükendiğini gören Batı dünyası, değişim ihtiyacı hissettiği için postmoderniteyi icat etmiştir. Bu yüzden sol düşünürlerin çoğu, postmoderniteyi moderniteden bir kopuş biçiminde ele almazlar, kapitalizmin kültürel mantığı olarak değerlendirirler.

Postmoderniteye olumlu yaklaşanların temel tezi, modernitenin artık hiçbir şeye cevap veremediği ve pratikleri ile kendisini tükettiğidir. Bundan dolayı 1960'larda, modernitenin görmezden geldiği birçok geleneksel değer yeniden yorumlanması ve modernitenin yol açtığı tahribatın düzeltilmesi gerektiği dillendirilir. Madan Sarup, bu açıdan yaklaşıldığında postmodernitenin, moderniteden sonra neyin geldiğini bildirdiğini ileri sürer (2010: 184). Modern dünya görüşünün pratikte iflas ettiğini iddia eden kimi düşünürler, Batı toplumunun her yönüyle gözden geçirilmesi gerektiğinin farkına varırlar. Nitekim mimariden edebiyata, müzikten siyasete hemen hemen her alanda modern söylemlerin esnetilmesinin gereğini vurgularlar. Onların düşüncesine göre postmodernite, moderniteden kopuşu temsil eden yeni bir dönemdir.

Moderniteden kopuşu veya burjuvazinin çürümüşlüğünü simgeleyen postmodernite, tarihsel bir dönem olarak vardır ve bu tarihsel dönem, genellikle 1960'lardan başlatılır. Yaşadığımız dönem için siberetik çağ, enformasyon çağı, uzay çağı gibi ifadeler kullanılsa da bu ifadeler yoluyla bir şekilde postmoderniteye göndermede bulunulur. Henüz postmoderniteden çıkılmadığı, bilakis postmodernitenin bütün şiddetiyle kendisini hissettirdiği gözden kaçmaz. Her tarihsel dönemde olduğu gibi postmodernite döneminde de sanat ve edebiyat, kendine has birtakım özelliklerle gelişir. Postmodernizm kavramı, postmodernite çağının sanat ve edebiyattaki genel eğilimi anlamında kullanılır. Avangart modernist akımlardan bazı yönlerden ayrışsa da esasında postmodernizm, bu akımlardan birçok şey miras alır. Postmodernist sanatçılar da modernistler gibi modern toplumun baskılarından bunalarak yeni söylemler geliştirirler. İlerleme, süreklilik, bütünlük gibi modern kavramlar yerine süreksizlik, parçalanma, kopuş, bilinmezlik gibi kavramlara yaslanarak dünyaya temas ederler.

Postmodern edebiyat, postmodernizmin temel kavramları olan bilinmezlik, kaos, süreksizlik etrafında döner. Postmodernistler, modernist ataları gibi aydınlanmacı epistemolojiyi eleştirerek eserlerinde gerçeği açıklama veya yansıtma görevini bir tarafa bırakırlar. Evrende karmaşanın, bilinmezliğin ve belirsizliğin hüküm sürdüğünü düşündükleri için edebiyatın bir şeyleri yansıtamayacağını, ancak evreni yorumlayabileceğini iddia ederler. Yerleşik estetik algıları altüst ederek

eklektik, konu bütünlüğü olmayan, mesaj kaygısından arındırılmış eserler kaleme alır. Edebiyatın böyle bir yapıya bürünmesinde postmodern durum denilen tarihsel dönemin yaşam koşullarının etkili olduğu söylenebilir. Yıldız Ecevit, postmodern edebiyat ile postmodern durum arasındaki ilişkiyi şu şekilde açıklar:

Modern sonrası edebiyatı, her şeyden önce Lyotard'ın "postmodern durum" diye nitelendirdiği olağanüstü bir toplumsal yaşamın edebiyatıdır. Ve bu olağanüstü durum da, insan yaşamının/kültürünün her alanını kapsamına alan bir gelişmedir; ekonomi, tarih, teoloji, psikiyatri, etnoloji, sosyoloji, pedagoji, coğrafya, dilbilim ve başta mimarlık olmak üzere tüm sanat dalları, postmodern tanımında dile getirilmeye çalışılan yaşam durumunun etkisi altındadır (Ecevit, 2006: 57-58).

Denilebilir ki sanayi sonrası toplumun şartları, postmodern edebiyatın şekillenmesini sağlamıştır. Her şeyin yapaylaştığı, eğlence ve tüketim odaklı bir yaşamın benimsendiği, orijinal hiçbir şeyin kalmadığı, farklı kültürlerin birbirine eklendiği, üst anlatıların gücünü yitirdiği ortamda edebiyatın değişmesi kaçınılmazdır. Postmodernistler, modern edebiyatın üzerinden atlamayı tercih ettiği birçok geleneksel konuyu ve üslubu yeniden ele alarak eklektik eserler ortaya koyarlar. Tek hakikatin metin olduğu düşüncesinden hareket ederek çok sesli ve çok kültürlü kurmaca metinler yazarlar. David Harvey'e göre postmodernistler evrensel ve ebedî hakikatleri anlatmaktan vazgeçerek üst anlatıların bütünlük arz eden yapılarını görmezden gelirler. Daha çok dil oyunları çerçevesinde edebî esere yaklaşarak modern edebiyatın dışına çıkarlar (Harvey, 2010: 60). Metinlerarasılık tekniklerinden faydalanarak sık sık başka metinlerden malzeme ödünç alırlar. Böylece orijinal, biricik sanat eseri düşüncesini yıkarlar. Anlamca süreksiz, kopuk, ayrışik metinler meydana getirerek geleneksel metin anlayışının dışına çıkarlar.

İlk postmodern edebiyat ürünleri Amerika ve Avrupa'da 1960'larda verilmiştir. Bazı araştırmacılar daha erken tarihlerde de postmodern tarzda eser veren isimlerin var olduğunu belirtmesine rağmen ağırlıklı görüş, 1960'lı yılların postmodern edebiyatın başlangıç yılları olduğu yönündedir. Türk edebiyatında ise postmodernizmin 1980'lerden itibaren etkili olduğu düşüncesi hâkimdir. 1980'den önce Bilge Karasu, Oğuz Atay, Yusuf Atılgan gibi yazarların eserlerinde, postmodern unsurların bulunduğu düşünülmesine rağmen bu yazarların modernist mi yoksa postmodernist mi olduğu tartışma konusu yapılmıştır. Günümüzde

postmodernizm ile ilişkilendirilen Orhan Pamuk, Elif Şafak, İhsan Oktay Anar, Latife Tekin, Hilmi Yavuz, Hasan Ali Toptaş, Murathan Mungan gibi yazarların bile esasında modernist olduklarını düşünenler vardır. Türk edebiyatında modernizm ile postmodernizm iç içe geçmiş gibidir. Modernizmi Batı'daki gibi tecrübe edemeyen Türk edebiyatçıları, birden kendilerini postmodernizmin içinde bulurlar. Bundan dolayı modernist unsurları, postmodernist unsurlarla birlikte yan yana kullanırlar. Türkiye'de bir yazarı modernist veya postmodernist kategoriye göre değerlendirirken temkinli yaklaşmakta fayda vardır.

Bir yazarın postmodernist veya modernist olduğu konusunun sıkça tartışılmasında postmodernizmin tanımlanamayan doğasının da etkili olduğu söylenebilir. Postmodernizm denilen sanat ve edebiyat akımının modernizmden bütünüyle kopmaması ve çoğu özelliğini modernizmden miras alması, tartışmaların alevlenmesinde etkili olmuştur. Söz gelimi postmodern bir eserin özelliklerinden olan üst kurmaca, ironik anlatım, metinlerarasılık ve süreksizliğe birçok modernist eserde de rastlanır. Ayrıca postmodernistler; egzistansiyalistler, dadaistler ve sürrealistler gibi modern hayatın yol açtığı travmaların birey üzerindeki etkilerine yoğunlaşırlar. Denilebilir ki egzistansiyalizm, dadaizm ve sürrealizm göz önünde bulundurulmadan postmodernizm açıklanamaz. Postmodernizmi bazı yönleriyle kendinden önceki modernist akımların devamı olarak görmekte fayda vardır. Postmodern eserler incelenirken de modernist akımlarının özellikleri daima göz önünde tutulmalıdır.

Türk edebiyatındaki postmodernizm tartışmaları, genellikle roman ve öykü üzerinde cereyan eder. Amerika ve Avrupa'da ise postmodernizm olgusu roman ve öyküden önce şiirde tartışılmıştır. Batı'da, roman ve öykü gibi türlerde yapılan incelemelerle beraber şiirde postmodernizm olgusu hakkında yapılan incelemeler de önemli bir yer tutar. Buna rağmen kurmaca metinlere olan ilginin daima şiirden önce geldiği gözlemlenir. Necmi Zekâ'nın dediği gibi her alanda postmodernizmin üzerinde durulmasına karşın henüz postmodern şiir üzerinde yeterince durulmamasının sebebi edebiyatımızda Eliot, Paund benzeri şairlerin şu ana kadar doğmamasından kaynaklanır (Zekâ, 2007: 44). Türkiye'de, son yıllarda şiirde postmodernizm konusuna bir merakın uyandığı, bazı dergilerin postmodern şiir ile

ilgili özel sayılar çıkarmasından anlaşılır<sup>1</sup>. Uzun yıllardır ihmal edilen şiirde postmodernizm konusunun birden fazla araştırmacının dikkatini çekmesi, yeni fikirlerin ortaya atılmasını da sağlamıştır. Söz gelimi modernizm ile ilişkilendirilen İkinci Yeni şiirinde postmodern unsurların var olduğu ve İkinci Yeni şiirinin postmodern bir okumaya tabi tutulabileceği iddia edilir. Zafer Demir, postmodernizm ve İkinci Yeni şiiri arasında şöyle bir ilişki kurar:

Postmodernizmin sayıltıları ile İkinci Yeni şiiri arasında, gerçekliğin algılanışı, öznenin halleri, nesnel gerçeklikle mesafenin dağınık, işitsel, görsel imgeler üzerinden açılması, yabancılaşma, her şeyin özünün boşaltılması, kaos, nihilizm, şizofrenik bilinç, anlamın kaotikliği, belirsizlik, metaanlatuların ölümü, küçük hayatların görkemi, gerçeküstücülük benzeri kavramlar arasında bir ilişki bulunmaktadır (Demir, 2015: 30).

İkinci Yeni şairleri, yaygın şiir estetiği algısına karşı gelerek okuyucu tarafından yadırganan bir şiir dili geliştirirler. İmgeye yaslanan anlatım sayesinde, çoğu zaman ne dediği anlaşılmayan metinler ortaya koyarlar ve metnin kendi işleyişine göre anlamları türettiğine inanırlar. Gelenek ile kurdukları yeni bağ ile geçmişi, bugünün değerleriyle harmanlayarak eklektik eserler yazarlar. Yerleşik birçok değere muhalif davranırken ideolojiye yaslanmazlar. Parçalanma, ait olamama, yabancılık, marjinalite gibi hallerini şiire konu ederek zihinlerde yer edinen şair imgesini bozarlar. Sayılan özelliklerin çoğu esasında postmodernizm ile ilişkilidir. Bundan dolayı İkinci Yeni şiirini, postmodern söylem etrafında incelemek ve yorumlamak mümkündür.

Yazdığı yirmi bir şiir kitabıyla son dönem Türk edebiyatının en üretken şairlerinden biri olan Murathan Mungan'ın romanlarının, öykülerinin ve oyunlarının postmodernizm çerçevesinde ele alındığı görülür. Romancılığı ve öykücülüğü hakkında yapılan çalışmaların postmodernizme temas etmesi, Mungan'ın postmodern bir yazar olarak tanınmasını sağlamıştır. Şiir kitaplarının geniş bir okuyucu kitlesi olmasına karşın akademik çevrelerde ne türden şiir yazdığı henüz

---

<sup>1</sup> Mor Taka dergisi 2007 baharında *Şiir ve Postmodernite* adıyla bir özel sayı çıkarır. Hece Dergisi ise 2008'de *Modernizmden Postmodernizme* adlı özel sayısında şiirde postmodernizm konusuna değinen yazılara yer verir. Bu gün artık birçok edebiyat ve sanat dergisinde şiirde postmodernizm olgusuna değinen yazılara rastlamak mümkündür.

netleştirilememiştir. İkinci Yeni şairlerinden Ece Ayhan ve Edip Cansever'i takip ettiğini söyleyen Mungan, şiirlerinde birçok açıdan postmodern bir tutum sergiler. Öncelikle bütün postmodernistler gibi o da yerleşik şiir algısının dışına çıkarak bireysel denemelerde bulunur. Bütün şiir kitaplarında, farklı tekniklerle başka metinlerden malzeme ödünç alarak eklektik yapılar meydana getirir. Kafiye, mısra, dörtlük, ölçü gibi unsurların şairin elini kolunu bağladığını düşünür ve bunları bir tarafa bırakır. Toplumun her kesiminden kişileri işleyerek çok kültürlülüğü ve çok sesliliği savunur. Özellikle travestiler, eş cinseller, punklar gibi kişileri konu edinerek şiirde cinsellikle ilgili yeni söylemler geliştirir. Halk şiiri ve divan şiirinden aldığı malzemeyi günümüze uyarlar ve modern söylemlere karşı gelir. Özne parçalanması, yabancılaşma, ait olamama, yalnızlık, kaçış gibi temaları işleyerek kendi "ben"i ile ilgili varoluş sorunlarını dile getirir. Sözü edilen özellikler göz önünde bulundurulduğunda Mungan'ın şiiri postmodern bir okumaya göre ele alınabilir.

Her dönemde olduğu gibi günümüzde de şairlerin yaşamla olan bağları diğer insanlarınki ile benzerdir. Onlar da diğer insanlar gibi televizyon izler, bilgisayar kullanır, metroya biner, marketten alışveriş yaparlar. Alman düşünür Wilhelm Dilthey, şairlerin diğer insanlar gibi yaşama bağlansalar da farklı yaşadıklarını ve dünyayı farklı algıladıklarını söyler. Ona göre şairlerin kendilerini ifade ettikleri şiir, içinde bulunulan dönemin tininin anlaşılmasında en önemli yorum nesnesidir (Dilthey, aktaran Özlem, 2011: 26). Bir şairin eserinin, bir dönemin ruhunu açıklamada en önemli yorum nesnesi olarak kabul edildiği varsayımından yola çıkılırsa postmodern dönemde yazılan şiirleri inceleyerek postmodern dönemin ruhu daha iyi kavranabilir. Postmodern tarzda şiirler yazdığını açıkça dile getiren Mungan'ın şiirlerinin postmodern teoriye göre inceleyerek Türk edebiyatının postmodernizm serüveni ve Türk şiirinde postmodernizmin etkileri gözlemlenebilir.

# 1. MURATHAN MUNGAN'IN HAYATI, EDEBÎ KİŞİLİĞİ, ESERLERİ

## 1.1. HAYATI<sup>2</sup>

Murathan Mungan, 21 Nisan 1955'te İstanbul'da doğmuştur. Babası Mardin'in tanınmış avukatlarından İsmail Mungan, annesi Muazzez Hanım'dır. Doğduktan sonra babası tarafından Mardin'e getirilmiş ve burada üvey annesi Habibe Hanım tarafından büyütülmüştür. Çocukluk ve ilk gençlik yılları genellikle Mardin merkezde geçmesine rağmen avukat olan babası İsmail Mungan'ın işleri nedeniyle kısa süreliğine Urfa, Ankara ve Kızıltepe'de de bulunmuştur. Ayrıca kısa süreliğine üvey annesi Habibe Hanım'ın memleketi Tokat Reşadiye'de de kalmıştır. Mardin'in tarihî havasını çocukluğundan itibaren teneffüs eden Mungan, sonraki yıllarda şekillenen imgelem dünyasında tarih önemli bir yer tutacaktır. Ailenin tek çocuğu olması nedeniyle biraz nazlı büyütülür. Babasının avukat olması ve siyasetle ilgilenmesi, çocukluğunun tanınmış bir çevrede geçmesini sağlamıştır.

Ailesinin maddi açıdan şiddetli iniş çıkışları, üvey annesi ve babası arasında zaman zaman yaşanan gerilimler ve on yedi yaşındayken gerçek annesinin kim olduğunu öğrenmesi Mungan'ı derinden sarsar. Eserlerine yansıyan gerilimin kaynaklarından biri de çocukluğunda ve gençliğinde yaşadıklarıdır.

Şair, eğitimini Mardin, Urfa ve Ankara'da tamamlar. İlkokulu, ortaokulu ve liseyi Mardin'de bitirdikten sonra 1972'de Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro bölümüne yerleşir. *Türk Sinemasının İdeolojik ve Ekonomik Yapısı ve Yılmaz Güney Sineması* adlı bitirme tezini hazırladıktan sonra üniversiteden mezun olur. Aynı üniversitede yüksek lisansa başlayan Mungan, *Aynı Malzemenin Üç Ayrı Türde Yazılması ve Yazarlık Tekniklerin İncelenmesi* adıyla bir tez hazırlar. Aynı malzemenin uzun öykü, radyo oyunu ve film senaryosunu yazdığı *Dört Kişilik Bahçe* adlı eseri, söz konusu yüksek lisans tezinin bir ürünüdür. Şair, *Dil*

---

<sup>2</sup> Murathan Mungan'ın hayatı ile ilgili bilgileri derlerken *Paranın Cinleri*, *Harita Metod Defteri*, *Murathan '95* ve kendisine ait olan <http://www.murathanmungan.com> websitesinden faydalandık. Ayrıca deneme kitaplarında çocukluğu ve gençliği hakkında verdiği bilgilerden de olabildiğince yararlanmaya çalıştık.



*ve Yapı Özellikleri Açısından İki Kişilik Oyunlar ve Diyalogun Evrimi* adıyla doktora tezi yazmaya başlasa da 1980 askerî darbesinden dolayı tezini tamamlayamaz. Üniversitedeyken eğitim için İtalya'ya gitmesine rağmen babasının o zamanki maddi durumu el vermediğinden geri döner.

Üniversite yıllarında *Halkın Kurtuluşu* adlı sol örgütlenmenin hayranı olan Mungan, Marksizmin eş cinselliğe yaklaşımından etkilenir. Marksistlerin eş cinselleri yadırgamamaları, şairin bu ideolojiyi benimsemesinde doğrudan etkili olmuştur. Fakat hiçbir zaman sloganik bir dil geliştirmez; Althusser gibi eleştirel bir yaklaşımla Marksizmi savunur.

1980'lerde bir yandan çalışırken bir yandan da edebiyatla meşgul olur. Ankara Devlet Tiyatroları'nda altı yıl, İstanbul Şehir Tiyatroları'nda ise üç yıl dramaturg olarak çalışır. Daha sonra kendisini tamamıyla sanata verir ve 1988'den bu yana serbest yazar olarak çalışır. 1985'te İstanbul'a yerleşir. 1991'de, yaklaşık bir yıl kadar Almanya'nın Ludwigshafen kentinde kalan Mungan, hala İstanbul'da yaşamını sürdürmekte ve serbest yazar olarak çalışmaktadır.

İlk yazılarını ve şiirlerini 1975'te çeşitli dergilerde yayımlatan Mungan, kırk yılı aşkın bir zamandır şiir, hikâye, roman, şarkı sözü, tiyatro oyunu, film senaryosu ve deneme yazmaktadır. Hazırladığı seçkiler ve eserlerinden yaptığı özel derlemeler ile birlikte seksene yakın kitap yayımlamıştır. Bugün yaşayan Türk edebiyatçıları arasında en verimli isimlerden biri olduğu açıkça görülmektedir.

Mungan, 1970'lerin ikinci yarısında çeşitli dergi ve gazetelerde çıkan yazılarıyla ismini duyurur. 1976'da *Birikim Dergisi*'nde çıkan *Devrimci Olmak Üzerine* yazısı Murat Belge tarafından epey beğenilir. Dönemin en önemli dergilerinden biri olan *Birikim Dergisi*'nde çoğu siyasî içerikli makaleler yazar. Ankara'da yayımlanan *7 Gün* adlı siyasî dergide sinema ile ilgili yazılar yazar. Kısa süreliğine bu derginin kültür-sanat sayfalarını da yönetir. Edebiyata bir Marksist olarak giriş yapan Mungan, 1980'lerde ve 1990'larda, gönül olarak Marksizme bağlı olsa da pratikte ondan kopar. 1980'lerin başında eserlerini yayımlamaya başlar ve değişik dergilerde yazdığı deneme, şiir, öykü ve eleştiri sayesinde hızla Türkiye'nin en popüler edebiyatçıları arasına girer. Dergi ve gazetelerde yazılarını yayımlatmakla

kalmaz, aynı zamanda kültür-sanat sayfalarını da yönetir. 1987’de *Söz* gazetesinin kültür ve sanat sayfasının editörlüğünü yapar. 1991’de Remzi Kitabevi’nin *Çilek* amblemlili kırk kitaplık özel bir koleksiyon dizini hazırlayarak yönetir. 1996’da *Öküz* dergisinde özel bölümler hazırlar. 2002’de ise *Milliyet* gazetesinin kültür-sanat ekinde *Hayat Atölyesi* başlığı taşıyan bir bölüm hazırlar. Burada yazdığı yazılarını daha sonra *Hayat Atölyesi* adlı kitabında bir araya getirir. Şehir Tiyatroları’nda çalışırken, *Gençlik Günleri* adını verdiği şenliğin yöneticiliğini de yapar.

Şairin eserleri 1980’lerin başından itibaren art arda yayımlanmaya başlar. Yayımlanan ilk kitabı ve ilk oyunu *Mahmut ile Yezida*’dır. Bu oyun aynı zamanda Mungan’ın *Mezopotamya* üçlemesi dediği oyunların ilkidir. Diğer iki oyun ise *Taziye* ve *Geyikler Lanetler*’dir. Orhan Veli’nin şiirlerinden yola çıkarak yazdığı *Bir Garip Orhan Veli* oyunu 1981’den itibaren yirmi yıl boyunca değişik yerlerde sahnelenir. 1993’te bu oyunu kitap olarak basar. Bütün oyunları yurt içinde ve yurt dışında büyük bir ilgiyle karşılanır. *Mezopotamya Üçlemesi* devlet tiyatrolarında bir yıl boyunca sahnelendikten sonra aynı yıl İstanbul Uluslararası Tiyatro Festivali’nde de sahnelenir. Bazı öykülerini tiyatroya uyarlanan Mungan, bu yolla büyük bir şöhret elde eder.

Mungan, üç tane film senaryosu yazmıştır. 1984’te Atıf Yılmaz tarafından filme alınan *Dağınık Yatak*’ın yanı sıra *Dört Kişilik Bahçe* ve *Başkasının Hayatı* adlı iki senaryosu daha vardır. *Dağınık Yatak* filminde garson rolünde oynar. Bu üç senaryoyu 1997’de üç ayrı kitap olarak aynı anda yayımlar. Öz yaşam hikâyesini 1997’de yayımladığı *Paranın Cinleri* ve 2015’te yayımladığı *Harita Metod Defteri*’nde anlatır.

Roman, öykü, film senaryosu ve tiyatro oyunu yazar Mungan, ayrıca şarkı sözleri de yazar. Şarkı sözlerinin çoğunu Yeni Türkü grubu seslendirir. 2004’de, yazdığı şarkı sözlerini, Sezen Aksu, Müslüm Gürses, Cem Karaca, Teoman gibi ünlü kişilerin seslendirmelerini *Söz Vermiş Şarkılar* adlı albümde toplar.

Öyküleri ve oyunları birçok dile çevrilen Mungan, onlarca ödül almıştır. Bugün hala Türkiye’nin en çok okunan edebiyatçıları arasındadır. Edebiyat dışında

feminizm, resim, sinema, tarih ve insan hakları gibi konularda birçok konferansa katılır. Son yıllarda çıkardığı seçki kitaplarıyla da kendinden söz ettirir.

## 1.2. EDEBÎ KİŞİLİĞİ

Murathan Mungan, edebiyatın birçok türünde yazdığı onlarca eserinden dolayı son yıllarda üzerinde en fazla bilimsel çalışma yapılan Türk edebiyatçılarından biri olmuştur. YÖK'ün Ulusal Tez Merkezi'nin veri tabanında 1996'dan 2015'e kadar onun eserleriyle ilgili yapılmış toplam yirmi tez bulunur ve bu tezlerden on üçünün 2007 yılından sonra yapıldığı görülür. Ayrıca ulusal ve uluslararası akademik dergilerde, edebiyat ve sanat dergilerinde çoğu son on yılda yayımlanan onlarca makale, röportaj, tanıtım yazısı mevcuttur. Yapılan akademik çalışmalar ve Mungan'ın eserleri hakkında yazılan eleştiri yazılarına dikkat edildiğinde hemen hemen çoğunun postmodernizme değindiği fark edilir. Gerek eserlerini kurgulama biçimi, gerek moderniteyle ve yerleşik değerlerle hesaplaşan bir söylem geliştirmesi onun postmodernizm ile ilişkilendirilmesinde etkili olmuştur.

Mungan'ın, postmodern bir yazar ve şair olarak nitelendirilmesinde eserlerinde metinlerarası tekniklere başvurması, parçalanmış kimlikleri işleme, oyun unsurunu kullanması, yaygın sanat algısını değiştirmesi, özerk bir dil ve anlatım geliştirmesi, yerleşik ahlakî değerlerin dışında bir söylemi tercih etmesi etkili olmuştur. Nitekim hakkında yapılan çalışmalar genellikle eserlerinin söz konusu özelliklerine yoğunlaşır. Türkiye'de postmodern tarzda eser yazdığını rahatlıkla söyleyen nadir isimlerden olan Mungan, postmodern teoriyi yakından takip etmiş ve hakkında birçok deneme kaleme almıştır. Genellikle postendüstriyel dönem olarak nitelendirilen içinde bulunduğumuz çağın sebep olduğu sorunları, eleştirel bir dille anlatmasına karşın postmodern sanat estetiğine olumlu yaklaşır. Postmodernizmin sanatçıya yeni olanaklar sunduğunu, kendisinin de sunulan bu yeni olanaklardan olabildiğince yararlanmaya çalıştığını şu şekilde dile getirir:

Beni bir sanatçı ve kültür adamı olarak daha çok, postmodern açılımların, yönelimlerin, yaklaşımların sanat ve kültür alanına getirdiği ataklar, yenilikler, biçim araştırmaları, yapı kurumları vaadinin yedeğinde gelişen özgürleşme olanakları ilgilendiriyor. Postmodernizmi de, yapısalcılık gibi, yapıbozumculuk gibi ve benzerleri gibi anlama, adlandırma, yaratma gibi süreçler için zenginleştirici bir

kaynak olarak düşünüyorum. Postmodernizmin diğerlerinden farkı, bunları da içeriyor daha doğrusu kuşatıyor olması hiç kuşkusuz. (SK:178).

Şair, postmodern anlatı tekniklerinin okurun merakını beslediği için kendisinin de bu tekniklere başvurduğundan söz eder. Gerçekten özellikle kurmaca metinlerinde okuyucunun merakını canlı tutmak için oyun unsuruna başvurur. Söz gelimi *Dumrul ile Azrail* hikâyesinde, Dumrul'un canını almak isteyen Azrail ile Dumrul bir tür oyun oynarlar. Eğer Dumrul kendisi için canını vermek isteyen birisini bulursa Azrail Dumrul'un yerine onun canını alacaktır. Dumrul; annesi, babasına ve sevdiğine kendisi için canlarını vermelerini ister ama hiçbiri kabul etmez. Daha sonra Azrail, Dumrul'un canını almaktan vazgeçerek onunla arkadaş olur. Mungan, *Aynalı Pastane, Mavi Sakal, Ensar ile Civan* adlı hikâyelerinde de oyun unsurunu kullanır. Ayrıca hemen hemen bütün eserlerinde postmodernistlerin sık sık başvurdukları ironi, bilinç akışı tekniği, iç monolog, parçalı anlatım bulunur.

Mungan'ın postmodernist bir yazar olarak nitelendirilmesinde metinlerarası tekniklerden yararlanmasının önemli bir yeri vardır. Sadece hikaye ve romanlarında değil, şiirlerinde de metinlerarasılık tekniklerini kullanan şair, yaşadığımız çağın kolaj, yapıştırma, yapboz çağı olarak tanımlandığını belirtir. Başka metinlerden faydalanmayı bir tür oyun olarak değerlendirir. Özellikle pastiş, kolaj, parodi, alıntı, yeniden yazma gibi teknikler yoluyla diğer eserlerden yararlanır. Ona göre edebiyat ve sanatta her şey söylenmiştir, postmodern anlayış söylenenlerden yeni eserler meydana getirmeye olanak tanır. Sahtiyan şair, var olan hikâyeyi kendine göre yorumlayarak yeniden yazdığı gibi gizli alıntı, açık ve kapalı göndermeler yoluyla da diğer eserlerden malzeme ödünç alır. Mesela Lewis Carroll'ın *Alice Harikalar Diyarında* adlı hikâyesini aynı isimle yeniden yazar. *Yedi Kapılı Kırk Oda*, kitabında yer alan *Dumrul ile Azrail, Mavi Sakal, Robinson ile Crusoe, Mavi Sakal* hikâyeleri de aynı teknikle kaleme alır. *Zamanımızın Bir Külkedisi* hikâyesinde olduğu gibi bazen de var olan metinlerin parodisini yapar. Mungan, başka eserlere göndermede bulunmayı postmodern kültürün haz kaynaklarından biri olarak görür. Ona göre postmodernizm, var olan her şeyi konuya dönüştürdüğünden edebiyatta her türlü malzeme kullanılabilir, farklı yapıtlara ve kişilere göndermede bulunulabilir. O da eserlerinde Doğu'ya ait efsaneleri, hikâyeleri, arketipleri kullandığı gibi Batı'ya ait

malzemelere de başvurur. Türk edebiyatında hem Batı'dan hem de Doğu'dan malzemeyi bir arada kullanan nadir şahsiyetlerden biridir.

Yazılarını yayımlamaya başladığı 1970'lerde bilinçli bir Marksist olan Mungan, Türkiye ve dünyadaki gelişmelerden sonra ideolojik argümanlardan vazgeçer. Büyük anlatıların çöküşü anlamına gelen postmodern çağda, ideolojik argümanların dönüşmesi, çeşitlenmesi gerektiğini ifade eder. Eserlerinde de ideolojik argümanları olabildiğince gizlemeye çalışarak postmodernizmin büyük anlatılara olan güvensizliğini benimsemiş olur. Çok sesliliği ve çok kültürlülüğü savunarak eserlerinde toplumun her kesiminden kişilere, kimliklere yer verir. Hatta travestiler, eş cinseller, hayat kadınları, punklar gibi kişileri de işleyerek kozmopolit bir söylem geliştirir. Ona göre "kozmpolit olmak, uzun yıllar hep kötü bir şeymiş gibi alımlayıp sunulduğundan, genellikle suçlama cümleleri içinde kullanılır. Oysa kozmopolitik bir zenginliktir" (HA: 38). Postmodern sanat estetiğinin temel özelliklerinden birisi de sanatın her türlü farklılığı işleyerek çoğulculuğu elde etmesidir. Mungan, farklı sesleri ve renkleri eserlerinde konu ederek postmodernizme yaklaşmıştır, denilebilir.

Şair, postmodernizmi sanatçıya yeni anlatım imkânları sunduğu için olumlu görür. Ona göre "dünyadaki hikâyelerin hepsi Antik Yunan'la hadi bilemediniz Shakespeare'le birlikte bitti. Dünya tükenmiş hikâyeler ve bulunmayı bekleyen yeni ifade yollarıyla dolu[dur]" (KB:196). Buna göre sanatçıya sunduğu imkânların başında özgürlük ve deneysellik gelir. Postmodernizmde sanat, belli kalıplara sıkıştırılmaz, her türden yenilik ve deneme olumlu karşılanır. Şair, postmodernizmin sözü edilen özelliğinden olabildiğince faydalanarak şiirde, tiyatrodaki, romanda, hikâyede değişik denemelerde bulunur. Söz konusu denemeleri göz önünde bulundurulduğunda onun postmodernistler gibi sanatta özgürlüğü ve özerkliği savunduğu söylenebilir.

Çağımız insanının teknoloji ile kurduğu ilişkiden dolayı düne göre daha fazla duyarsızlaştığını düşünen Mungan, özne parçalanması konusunu eserlerinde işler. Postendüstriyel çağın kimlikleri parçaladığını düşünmesine rağmen bazı olumlu gelişmeleri de gözlemler. Ona göre "postmodern parçalanma yanı sıra postmodern bir bütünlenme sürecini de beraberinde getirmiştir aslında. Günümüzde herkes

postmodern bir parçalanmadan söz ediyor, ama postmodern bütünlemeden söz edene pek rastlanmıyor” (BKD: 80). Postmodernizm, modernizmin üstünden atladığı birçok şeyin yeniden gündeme gelmesini sağlar. Postmodernistler, her türden farklılığı bir araya getirerek bir noktada bütünleşmeyi sağlarlar. Bu açıdan yaklaşıldığında yazarın postmodernizm hakkında yerinde bir tespitte bulunduğu söylenebilir. Gerçekten şair, postmodernizmin olumsuz yanlarını gördüğü gibi olumlu yanlarını da dile getirir. Ona göre postmodernizm, unutulmuş şeyleri tekrar gündeme getirerek geçmişin farklı bir bağlamda keşfedilmesini sağlar.

Sanatı bir din olarak gören Mungan, yaşamın kendisi için yazmak ile başladığını söyler (M6D: 158). Edebiyat sayesinde varoluşunu gerçekleştirdiğine inanan Metal şairi; felsefeden, psikolojiden, tarihten, dinler ve inançlardan beslendiği gibi Doğu ve Batı edebiyatlarından da malzeme ödünç alır. Abdulbasit Sezer, onun bu yönünü şu şekilde açıklar:

Şiir, roman, hikâye ve tiyatro türlerinde eserler veren Murathan Mungan, son dönem Türk edebiyatının önemli temsilcilerindedir. Yapıtlarında postmodern edebiyatın kurallarını uygulayan yazarın edebiyatımızdaki en önemli özelliği ele aldığı konular ve kullandığı dil ile ilgilidir. Eserlerinde Doğu’ya ve Batı’ya ait efsane, masal ve arketipleri yeni bakış açılarıyla analiz eder. Bunu yaparken okurun bu arketiplerle yeniden tanışmasını ve yüzleşmesini amaçlar. Dumrul, Külkedisi, Uyuyan Güzel gibi arketipler, Mungan’ın eserlerinde yepyeni bir kimlikle okura sunulur (Sezer, 2010: 5).

Son dönem Türk edebiyatında onun kadar farklı alanlardan malzemeleri alıp edebiyatta işleyen birine rastlamak zordur. Ona göre edebiyat, hayattan aldığı her türden malzemeyi dil vasıtasıyla sanata dönüştüren bir faaliyettir. Çocukluğundan itibaren okumaya, araştırmaya, bilinmeyenin peşinden gitmeye merak salan şair, sanatta ilhamın yerinin çok az olduğunu düşünür. Bu yüzden sabırla, azimle çalışarak edebiyatın icra edileceğini ifade eder. Genel algılayışının aksine sanatçının bir dahi olduğuna inanmaz, onun çalışarak, okuyarak, araştırarak tekâmül ettiğine inanır.

Mungan, edebiyat ve sanatla uğraşırken bir projeyi gerçekleştirdiğini söyler: “Benim bir Murathan Mungan projem vardı, onu adım adım hayata geçirmeye

çalışıyorum” (SK: 70). Onun romanlarını, şiirlerini, oyunlarını bu proje çerçevesinde kaleme aldığı düşünülebilir. O, yazı yazmayı varoluşsal bir problem olarak görür, nitekim her yazdığı eserinde bir parça daha kendisini bulduğunu söyler. Bu yüzden, onun eserleri her şeyden önce bireysel varoluş sorunlarının işlendiği metinler olarak değerlendirilmesi gerekir.

Yazdığı kitaplarının edebiyat tarihine mutlaka kayıt edilmesi gerektiğini düşünmez, bu yüzden yayımladığı eserlerinde farklı tarihlerden parçaları bir araya getirirken herhangi bir kaygı duymaz. Mungan, bir edebiyatçı olarak hep yarım kalmışlık hissiyle hareket eder. Varoluşunu yazarak tamamlayacağına inanır, bundan ötürü her yazdığı şiirde, her kaleme aldığı öyküde kendisine bir parça daha eklediğini düşünür. Onun bütün eserlerine yansıyan asıl sorun varoluş problemidir. Bu problemin kaynakları, şairin kendi hayatı, postmodern toplum, siyasî ve sosyal baskılardır. Şair, söz konusu dış baskıların tazyikinden yazarak kurtulmaya çalışır. Eserleriyle dış dünyanın baskılarına karşı bir direnme alanı oluşturur ve sanat düzleminde varoluşun anlamını keşfetmeye çalışır.

Mungan, edebiyatın malzemesinin dil olduğunu ve bu yüzden edebiyatın temel sorununun da dile yönelik olduğunu belirtir. Hem şiirlerinde hem diğer eserlerinde imgesel bir dil kullanarak kendine has üslup geliştirir. Dilin sadece yansıtma görevinin olmadığını, edebiyatın ise sadece betimlemeden ibaret olmadığını düşünür. Bu yüzden eserlerinde yaygın dil kullanımının dışına sürekli çıkıldığına şahit olunur. Düz yazılarında bile şiirsel bir üslup kullanan şair, kimi zaman özdeyiş tarzında ifadelerle de başvurur. Eserlerinde dil ve üslup açısından anlaşılmamak gibi bir kaygı taşımaz. Ona göre halkın anlayabileceği bir dil ile eser yazmak halkı karanlığa sürüklemekle aynı anlama gelir (M6D: 179). Bundan ötürü birkaç katmandan oluşan, kapalı bir yapı meydana getirecek şekilde eserlerini kurgular. Yazı yazmanın öncelikle dili işlemek olduğunu şöyle anlatır:

Yazı yazmak ilkin bir dil mücadelesidir. Bunu söylerken verilen mücadelenin yalnızca “dil aracılığıyla” olan yanını değil, aynı zamanda “dile karşı” olan yanını da imlemek istiyorum. İkili bir boğuşmadır bu. Mücadele aracınız kılmak istediğiniz dilin, ilkin kendisiyle mücadele edersiniz (BKD: 73).

Şairin düşüncesine göre esas olan dil yoluyla bir üslup geliştirmektir. Sadece soylu duyguları yansıtmak için değil, aynı zamanda ruhumuzun karanlık yönlerini yansıtmak için kişisel bir üslup gereklidir. Mungan, dille oynarken üslup oluştururken anlaşılma kaygısı taşımaz, ama başkaları tarafından anlaşılma için de herhangi bir çaba göstermez. Bir dilsizin dili hasretle sevmesi gibi dili sevdiğini söyler. Edebiyata adım attığından beri asıl meselesinin dil ve üslup geliştirmek olduğunu belirtir.

Mungan, yazı yazan birinin ilk malzemesinin kendisi olduğunu, zamanı geldiğinde kişinin kendi malzemesini nasıl bir üslupla dile getireceği üzerinde düşünmesi gerektiğini ifade eder (HA: 109). Eserlerinde sürekli yaşadıklarına göndermede bulunurken söz konusu düşüncelerine uygun davrandığı görülür. Gerçekten şair, yaşadığı şeyleri edebiyata malzeme yapmakta oldukça mahirdir. Eserlerinde işlediği yalnızlık, yabancılaşma, aşk, eş cinsellik, kaçış, çocukluk gibi konuların doğrudan onun hayatından izler taşıdığı gözlemlenir. Çağımız insanının parçalanmışlığını ve yabancılaşmasını anlatırken de, tarihî bir şahsiyetin yalnızlığından söz ederken de yaşadıklarına göndermede bulunur. “Başlangıcından beri, yaşantısal malzemenin yapıntıya dönüştürülmesi, edebiyat için temel sorularımdan biri olmuştur” (PC:81) diyerek öz yaşamını edebiyatının konusu yapmaya çalıştığını ifade eder.

Şair, sanatta özgürlük ve özerklikten yana olduğundan dolayı her eserinde değişik bir denemede bulunur. Türler arasında geçiş olabileceğini söyleyerek şiirsel metinleri hikâye metinleriyle harmanlar veya şiir metinlerinden tiyatro oyunu ortaya çıkarır. Ona göre sanatın gücü, işlediği malzemedan kaynaklanmaz. Sanat bir üslup yakalama ve biçim oluşturma uğraşı olduğundan sanatçı, özgünlüğünü kullandığı üsluba ve oluşturduğu biçime borçludur. Mungan, imgesel ve masalsi bir anlatımla eserlerini yazmasına rağmen doğaldır. Hem nesirde hem de nazımda okuyucunun metinden haz alabileceği şekilde davranır. Okuyucunun inanmadığı, yabancı olduğu konuları zevkle okumayacağını bildiği için yerel malzemedan olabildiğince yararlanmaya çalışır. Değişik konuları farklı üslup ve biçim yolları deneyerek anlatmasına rağmen anlattıklarıyla anlatım biçiminin kaynaşmasını sağlar. Böylece



değişik türden denemelere girişmesine rağmen sahici olmayı da başarır. Günceli anlatırken de geçmiş anlatırken de yapay olmamaya dikkat eder.

Şair, sanatta ilhama çok az yer verir. İyi bir sanatçı olabilmek için her şeyden önce çok çalışmak gerektiğini ve sadece hevesli olmanın da sanat için yeterli olmayacağını söyler. Sanatın kişiden bütün ömrünü istediğini anlatır. Gerçekten Mungan'ın eserleri dikkatlice incelendiğinde ciddi bir kültür birikimine sahip birisinin kaleminden çıktıkları görülür. Daha küçük yaşta okumaya, araştırmaya, öğrenmeye duyduğu merak ve psikoloji, estetik, felsefe, tarih gibi alanlarla ilgilenmesi şairin, eserlerine de yansımıştır. Popüler bir yazar olduğunu kabul eden Mungan, aynı zamanda bir markaya dönüştüğünü söyler. Gerçekten seksene yakın eseri ile son dönem Türk edebiyatının en sevilen isimleri arasına girmiştir. Çok beğenilmesi ve okunması nedeniyle daima medyanın ilgisini de çekmiştir. Edebiyat dışında sinema, resim, siyaset, tarih konularında da konferans veren şair, kimi zaman popülist çıkışlarda bulunmasına rağmen kendini yenilemeyi bilmiştir.

Murathan Mungan, çok yönlü bir yazar ve şairdir. Eserlerinde genellikle postendüstriyel çağ, yabancılaşma, yalnızlık, kaçış, çocukluk, tarih temalarını işler. Bireyselleşme başta olmak üzere birçok Batılı değerleri benimsemesine rağmen Doğu'dan asla vazgeçmez. Hatta *kalbimin Doğusu* olarak nitelendirdiği Mezopotamya'nın tarihini, kültürünü zenginliğini, din çeşitliğini birer imge olarak kullanır. Denilebilir ki onun sanatının anahtar sözcüklerinden biri Doğu'dur. Şairin tarih bilincinin oluşmasında ve gelenek ile bağını koparmamasında Mardin'de büyümesinin ciddi etkilerinin olduğu görülür. Nitekim Doğu'yu anlatırken arka planda şairin çocukluğunun geçtiği Mardin imgesi yer alır. Seyit Battal Uğurlu'nun şu tespiti, şairin eserlerinde Mardin kentinin önemini vurgulaması açısından dikkat çekicidir:

Mungan, Mardin'i; şiir, deneme, anı, hikâye, senaryo ve oyunlarında ya anlatmaya çaba göstermiş veya bu eserlerinde arka planı oluşturan dokuda Mardin'e sıklıkla yer vermiştir. Mungan, altın çağı olan çocukluğunun geçtiği Mardin'i; birey ve yazar ben'ini odağa alarak, çoklu kültürel imgeler üzerine kurar. Yazarın bir sığınak olarak yöneldiği bu yuvanın, bireysel ve sosyal duyarlıklarını sanatsal üretime dönüştürdüğü mekân işlevinde süreklilik gözlenir (Uğurlu, 2007: 4).

Tanzimat'tan sonra Türk edebiyatının temel izleklerinden biri haline gelen Doğu-Batı sorunsalının izlerini Mungan'da da görmek mümkündür. Şair, Mardin ve Doğu ile duygusal bir bağ kurmasına rağmen bütünüyle Doğulu değerlere teslim olmaz, ama Batılı değerleri de peşinen kabul etmez. Türkiye'de var olan Doğu-Batı geriliminden yararlandığını şöyle anlatır: “Ben kendi payıma, yaşadığım coğrafyanın Doğu-Batı arasındaki sıkışmasından açığa çıkan enerjiyi, kendi yazı serüvenim içinde yaratıcı bir avantaja dönüştürmeye çalıştığımı söyleyebilirim en fazla” (HA 2009: 102). Onun eserlerinde Doğu, Batı'ya karşı savunulacak bir değerler kümesi değildir, faydalanılan malzemedir. Doğu'nun gerçekliğini anlatma peşinde olmayan şair, çocukluğunun geçtiği Mardin'den kalma imgeleri, sembolleri hemen hemen bütün eserlerinde kullanmıştır. Onun amacı Doğu'ya ayna tutmak değildir. O, bilincinde yer edinen imgeleri, simgeleri, hatırları benimsediği dünya görüşü çerçevesinde yorumlar.

Farklı türlerde eser yazmasına karşın Mungan, son dönem Türk edebiyatının önemli şairleri arasında yer alır. 2016'da yayımladığı *Solak Defterler* ile birlikte toplam yirmi bir şiir kitabı bulunur. İlk şiir kitabı olan *Osmanlıya Dair Hikâyat*'ı yayımladığı 1981'den bu yana şairliğini yıldan yıla geliştirerek Türk şiirinin en üretken isimlerinden biri olmuştur. Otuz beş yıldan beridir şiir kitapları yayımlayan şair, üretken olmasının yanında geniş bir okur kitlesine de sahiptir.

Müstakil bir poetika yazmasa da Mungan; denemelerinde, şiirlerinde ve *Şairin Romanı* adlı eserinde poetik görüşlerini dile getirmiştir. Söz konusu görüşlerinden yola çıkarak onun poetikası ortaya konulabilir. Şair, şiir yazmayı varoluşsal bir problem olarak değerlendirir. Ona göre şiirde şairin “ben”i adeta yeniden kurulur. “Ben”ini kurabilmesi için de şairin çevresine yabancılaşması, içine kapanması gerekir. Çünkü güncelin dayatmasına maruz kalan birisinin, duygularını keskinleştirmeden şairlik ikliminin havasını soluması imkânsızdır. Mungan, kimi zaman bir abdal veya halk ozanı gibi çöllere, ormanlara, dağlara sığınırken kimi zaman aylak birisi gibi sokaklarda, parklarda, diskolarda, birahanelerde dolanarak modern olan ile geleneksel olanı bütünleştirir. Gelenek ile kurduğu bağ ve modernitenin görmezden geldiği birçok geleneksel değeri eklektik bir üslup ile şiirinde dile getirmesinden ötürü postmodernist bir duruş sergiler.

Bütün sanat türlerinde olduğu gibi şiirde de ilhama pek az yer veren Mungan, şiiri ayrı bir zanaat olarak değerlendirir (Bingöl, 2014: 103). Ona göre şair, dil malzemesini işleyerek kelimelerden bir yapıt meydana getirir. Bu yapıtı meydana getirirken şairin geleneksel kaidelere bağlı kalmasına gerek yoktur. Mungan, yaygın şiir anlayışının dışına çıkarak birçok şairden, gizli veya doğrudan alıntı yapılabileceğini belirtir. Ayrıca şiirde mananın veya musikinin öne çıkarılması gerektiğini savunan düşünceleri saçma bulur. Onun düşüncesine göre şiirde anlam kesinliği diye bir şey söz konusu olmaması gerekir. Şiir metinleri farklı anlam katmanlarından meydana gelmelidir, her okunduğunda değişik anlam katmanlarında gezinmeye müsait olmalıdır. Şiirde anlamca bütünlüğün olması gerekmediği görüşünü savunan şair, aynı zamanda şiir metinlerinde okuyucunun kendisinin dolduracağı anlam boşluklarının bulunmasının önemine vurgu yapar.

Şair, kafiye, redif, ölçü gibi biçim unsurları açısından geleneksel şiir algısından kopar. Söz konusu unsurların şiirin vazgeçilmezleri olarak değerlendirilmesini yadırgar. Hatta kafiyenin kimi zaman bir tuzak olduğunu düşünür (189S: 63). Şiirin dörtlük, beyit, bent biçiminde yazılması gibi bir kural olmaması gerektiğini düşünür. Bu yüzden birçok şiirine nesir parçalarını serpiştirir. Dünyanın tadına varmak için dilin tadına varılması gerektiğini söyleyen Mungan, alışılmamış bağdaştırmalar yoluyla elde ettiği imgeleri sıkça kullanır. Türkçenin söz dizimini bozarak çoğu kez anlaşılması güç olan ve birçok kişi tarafından yadırganan bir dil kullanır.

Mungan, şiirlerinde aşk, yalnızlık, çocukluk, yabancılaşma, tarih, varoluş, toplumsal yozlaşma, teknoloji, kent hayatı gibi temaları işler. Özellikle postendüstriyel dönemin neden olduğu anlam kaybı ve kişinin bu anlam kaybı içerisinde varoluşunu tamamlama arzusunu işlerken postmodernist bir tutum sergilediği görülür. Şairin çok yönlü olmasının şiirlerinde işlediği temalara da yansıdığı gözden kaçmaz. Orhan Kâhyaoğlu'nun *Dağ* kitabı hakkındaki şu tespiti, onun çok yönlü oluşuna vurgu yapar:

Mungan şiiri değindiğimiz coğrafyaya dair izleklerin yanında, kentli ve avangart bir şiirle de hep baş başa kaldı. Kentli hayat, hep bir humor kaynağı olarak Doğulu, mistik duyargasının içinde gezinip durdu. Aşk da, yalnızlık da, cinsellik de. Tasavvuf

felsefesine dair göndermeler taşıyan şiirlerine de rastladık. Çoğu kez de Doğu-Bati gerilimini imleyen şiirlerde. Gerilim, bu şiirin, baştan beri en önemli özelliklerinden biriyken, *Dağ*, bambaşka bir dilsel ve anlamsal deryayla bizi baş başa bırakıyor. Eski kitaplarında yer yer hissedilen dervişane eda, *Dağ* 'a bir bütün olarak yedirilmekte. Otuz yıldır biriktirdikleri, bir felsefî duruş olarak, *Dağ* 'ı kuşatmakta. Şair, bu kitapta, gündelik hayatın çoğu kez ötesinde, ruhani yanı ağır basan bir iç yolculuğu şiirine yediyor (Kahyaoğlu, 2007).

Gerçekten okuyucu onun şiirinde, kendisini kimi zaman Beyoğlu'nun arka sokaklarında veya Mecnun'un dolandığı çöllerde, kimi zaman Hz. Musa'nın çıktığı Tur Dağı'nda veya Metallica'nın konserinde bulur. Geleneksel malzemeyi modern unsurlarla harmanlayan şair, Türkiye'de ilk defa postmodern tarzda şiir yazdığını açıkça dile getiren kişidir. *Mırıldandıklarım* kitabındaki *Öteki Mithosu* şiirini postmodern tarzda yazdığının farkına sonradan vardığını söyler (SK: 177). *Metal*'in ise postmodern çağda yazılan bilimkurgu kitabı olduğunu söyler (GS: 89). Şiir hakkındaki düşünceleri ve şiirlerindeki üslubu göz önünde tutulduğunda şairin İkinci Yeni şairlerinden beslendiği ve onların şiir anlayışını belli açılardan devam ettirdiği anlaşılır. Nitekim kendisi de İkinci Yeni şairlerinden etkilendiğini birçok kez ifade eder. Mesela *Yaz Sinemaları*'nda geçen şu mısralarda Ece Ayhan'dan beslendiğini şöyle dile getirir:

*Biz şair olmanın genç çıraqları Ece Ayhan*

*Mektebinden geçerek sıvadık kollarımızın yenini (YS: 42)*

Ayhan'ın *Devlet ve Tabiat ya da Orta İkiden Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler* kitabına değişik şiirlerinde göndermede bulunan Mungan, başka bir İkinci Yeni şairi olan Edip Cansever'e hayranlığını da gizleyemez. Kendi şiiriyle boy ölçüşen şairlerin başında Edip Cansever'in geldiğini belirterek onun şiirini takip ettiğini hissettirir (SB: 278). Metal şairi, İkinci Yeni şairleri gibi yaygın dilin mantığını bozar, imgesel bir anlatım geliştirir, bireysel denemelere girişir.

### 1.3. ESERLERİ

Murathan Mungan, neredeyse edebiyatın bütün türlerinde eser yazmıştır. Kırk yılı aşkındır edebiyatla uğraşmasına rağmen eserlerini yazdığı yıl yayımlamaz.

Genellikle vaktinin geldiğini düşündüğü yazılarını yayımlar. Birçok eserinde, metnin yazıldığı tarihi vermeyi tercih eder. Şiir, deneme, roman, hikâye, tiyatro oyunu, biyografi, senaryo türünden eserleri vardır.

Biz tezimizin konusu olan şiir kitapları hakkında bilgi verip diğer eserlerinin sadece ismini anacağız.

### **1.3.1. Şiir Kitapları**

#### **1.3.1.1. Osmanlıya Dair Hikâyat**

İlk olarak 1981’de yayımlanan bu kitap toplam otuz kıssadan oluşmaktadır. Osmanlı Devleti tarihiyle ilgili metinlerin yer aldığı kitapta şair, geçmişi kendi dünya görüşüne göre yorumlar. Kronolojik zamana bağlı kalmadan resmî tarih söyleminin dışında bir dil geliştirerek geçmişin önemsenmeyen ayrıntılarına değinir.

#### **1.3.1.2. Kum Saati**

1984’te yayımlanan *Kum Saat*’inde toplam on iki tane şiir bulunur. Şairin önemli şiirleri arasında yer alan *Punk Lady ile Ümmisübyan*, *Abdal ile Feodal* ve *Altun ile İpek* bu kitapta yer alır. Daha çok tarih, cinsellik, yalnızlık ve aşk gibi temaların işlendiği *Kum Saati*’nde, şair yer yer halk şairlerin sesiyle konuşur.

#### **1.3.1.3. Sahtiyan**

1985’te yayımlanan *Sahtiyan* da *Kum Saat*’inde olduğu gibi halk şiirinin etkisi hissedilir. Kitap *muammanın peşrevinde muallaktayız* ve *TENİMİZİN TAŞBASKI* adlı iki bölümden oluşur. Otuz sekiz şiirin bulunduğu *Sahtiyan*’ın birinci bölümünde genellikle uzun şiirler yer alırken ikinci bölümde daha çok kısa şiirler bulunur. *Sahtiyan*, *İbranice Aşk Şiirleri*, *Ahmet ile Murathan*, *Diyalektik Mutsuzluklar* gibi Mungan’ın önemli şiirleri bu kitaptadır. Kitapta genellikle tarih, eş cinsellik, yabancılaşma, yalnızlık gibi temalar öne çıkar.

#### 1.3.1.4. Yaz Sinemaları

1989'da yayımlanan *Yaz Sinemaları* kitabı, *Kısa Metraj Bir Yaz için Film Metinleri* ve *Yaz Sinemaları* bölümlerinden oluşur. *Kısa Metraj Bir Yaz için Film Metinleri* bölümünde şair, genellikle çocukluk ve gençlik yıllarında izlediği filmler hakkındaki yorumlarını anlatır. İkinci bölümde sinema ile kurduğu ilişkiyi dile getirir. *Yaz Sinemaları*, Mungan'ın benlik algısının nasıl biçimlendiği hakkında önemli ipuçları verir. Yalnızlık, parçalanmışlık, yabancılaşma gibi konuları işleyen şair, zaman zaman bir sinema eleştirmeni edasıyla filmleri yorumlar. Kitapta, ayrıca birtakım görsel ve biçimsel denemelere girişir.

#### 1.3.1.5. Eski 45'likler

İlk defa 1989'da basılan bu kitap toplam üç bölümden oluşur. *Liste Parçaları*, *Listeye Girmeyen Parçalar*, *Yabancı Listelerden* adındaki bölümlerde toplam otuz yedi şiir bulunur. Genellikle şairin sevdiği müzik parçalarından esinlenerek yazdığı kısa şiirlerini topladığı *Eski 45'likler*'de yerli ve yabancı birçok şarkıya, şarkıcıya ve müzik grubuna açık ve kapalı göndermeler vardır.

#### 1.3.1.6. Mırıldandıklarım

Mungan'ın 1990'da yayımladığı *Mırıldandıklarım* kitabında toplam on altı şiir vardır. Genellikle uzun şiirlerden oluşan kitabın teması aşk, yalnızlık ve çocukluktur. Postmodern çağın eleştirisini yaptığı *Imagine* ve özne parçalanması, ötekileşme konularını işlediği *Öteki Mithosu* şiirleri de bu kitapta yer alır. Ayrıca yer yer deneysel türden örnekleri de burada görmek mümkündür.

#### 1.3.1.7. Yaz Geçer

1992'de yayımlanan *Yaz Geçer*, Mungan'ın sanatı ve kişiliğinin bilinmesi açısından önemlidir. Ayrılık, yalnızlık, tarih ve aşk temalı şiirlerin yer aldığı bu kitap üç bölümden oluşur. *Yaz Geçer*'de aralarında şairin en bilinen şiirlerinden biri olan *Yalnız Bir Opera*'nın da olduğu on uzun şiir vardır. *Bilardo Topları*, *Terastaki Havlu* gibi nesir ile şiiri birbirine karıştığı metinlerde yine bu kitapta yer alır.

### **1.3.1.8. Oda, Poster ve Şeylerin Kederi**

1993'te yayımlanan bu kitap *Şeylerin Kederi, Poster, Oda* başlıklarını taşıyan üç bölümden oluşur. *Oda, Poster ve Şeylerin Kederi*'nde, şair posterlerden, odadaki nesnelere yola çıkarak yazdığı şiirleri toplamıştır. Deneysel türden parçaların da bulunduğu bu kitapta toplam otuz yedi şiir yer alır.

### **1.3.1.9. Omayra**

1993'te yayımlanan *Omayra*'da, aynı isimli bir şiir vardır. Toplam kırk dokuz şiirin bulunduğu bu kitap beş bölümden oluşur. Bölüm başlıkları sırasıyla 7663, 11261, 13234, 11116, 7231'dir. Yer yer deneysel denemelerin de bulunduğu *Omayra*'da cinsellik, aşk, yalnızlık, özne parçalanması, yabancılaşma ve varoluş konulu şiirler ağırlıktadır.

### **1.3.1.10. Metal**

1994'te yayımlanan bu kitap Mungan'ın rock müziğine duyduğu merakın bir ürünüdür. Postendüstriyel dönem insanının parçalanmışlığını, tutkularını, isteklerini, arzularını dile getirdiği metinlerin yer aldığı *Metal*'de, toplam altmış bir şiir bulunur. *Metal, Maske* ve deneysel türden olan *BİS* şiirinin de bulunduğu bu kitap Türkiye'de postmodern edebiyatın en iyi örnekleri arasında gösterilebilir.

### **1.3.1.11. Oyunlar İntiharlar Şarkılar**

1997'de yayımlanan *Oyunlar İntiharlar Şarkılar* şairin intiharlarından etkilendiği kişiler hakkında yazdığı şiirleri ile dikkat çekicidir. Üç bölümden oluşan kitapta toplam on altı şiir bulunur. *Pavese'in Günlükleri, "İMAGİNE"* ve *Hey Joe!* adlı şiirlerde bu kitapta yer alır.

### **1.3.1.12. Mürekkep Balığı**

Mungan'ın 1997'de yayımladığı diğer bir şiir kitabı *Mürekkep Balığı*'dir. *Cam Yaz ve Anahtar Külü, Skor ve Şebeke, Peynir Tenekesi ve Devrimin Başharfi, Kapalı Suları* adlarında dört bölümden oluşan kitapta toplam altmış bir şiir yer alır.

Çocukluk, tarih, sosyal değişimler gibi temaların işlendiği *Mürekkep Balığı*'nda yer yer başarılı ironilere de başvurulduğu görülür.

#### **1.3.1.13. Başkaların Gecesi**

*Başkaların Gecesi*, Mungan'ın 1997'de yayımladığı üçüncü şiir kitabıdır. Genellikle yalnızlık temalı şiirlerin bulunduğu bu kitapta elli bir şiir vardır.

#### **1.3.1.14. Erkekler İçin Divan**

*Erkekler İçin Divan* 2001'de yayımlanır. Mungan'ın, önemli şiir kitaplarından biri olan *Erkekler İçin Divan* gelenekçi cinsiyet söyleme karşı geldiği şiirleriyle doludur. Toplam yetmiş şiirin bulunduğu kitapta cinsellik, yalnızlık, çocukluk gibi konular işlenir.

#### **1.3.1.15. Timsah Sokak Şiirleri**

Adını Beyoğlu'ndaki Timsah Sokak'tan alan bu kitap 2003'te yayımlanır. Aşk, yalnızlık, çocukluk konularıyla ilgili şiirlerin bulunduğu *Timsah Sokak Şiirleri*'nde toplam otuz dört şiir vardır. *Placebo* ve *Blood, Sweat and Tears* müzik gruplarının adını taşıyan iki şiir de bu kitapta yer alır.

#### **1.3.1.16. Eteğimdeki Taşlar**

2004'te yayımlanan *Eteğimdeki Taşlar* Mungan'ın en hacimli şiir kitaplarından biridir. On bölümden oluşan bu kitapta toplam yüz elli dokuz şiir bulunur. Birkaç şiir dışında genellikle bir sayfalık kısa şiirlerin yer aldığı *Eteğimdeki Taşlar*'da birçok tema işlenmiştir. Ayrıca bölüm başlarına birer epigraf bırakılmıştır. Deneysel türden şiirlerin de yer aldığı bu kitabın, kapak tasarımı da hayli ilginçtir. Kapak ve sonrasında gelen iki sayfada Mungan'ın değişik yaşlardan çekilmiş ve ortadan ikiye ayrılmış fotoğrafları bulunur.

#### **1.3.1.17. Dağ**

2007'de yayımlanan *Dağ* kitabı Mungan'ın metinlerarasılık tekniğinden en fazla yararlandığı eserlerinden biridir. Her şiirden önce dağ ile ilgili bir epigraf verilir



ve şiir genellikle o epigrafa göre yazılır. Ayrıca epigraflar ile şiirler ayrı sayfada verilir. Kitapta toplam yetmiş iki şiir vardır.

#### **1.3.1.18. Bazı Yazlar Uzaktan Geçer**

2009'da yayımlanan ve iki bölümden oluşan *Bazı Yazlar Uzaktan Geçer* kitabında elli iki şiir bulunur. Bu kitapta yalnızlık, çocukluk, varoluş sorunsalı gibi temalar işlenir. Kitabın ilk şiiri olan *Eski Hayal* mensur şiir biçiminde yazılmıştır.

#### **1.3.1.19. İkinci Hayvan**

2010'da yayımlanan *İkinci Hayvan* çağımız insanın varoluş problemlerine odaklanır. Kitapta toplam altmış sekiz şiir bulunur. Deneysel parçaların da bulunduğu *İkinci Hayvan*, siberetik çağda, insanın yaşadığı çıkmazlara değinmesinden ötürü önemlidir.

#### **1.3.1.20. Gelecek**

Mungan'ın 2010'da yayımlanan diğer kitabı *Gelecek*'tir. *İkinci Hayvan* ile aynı temaların işlendiği bu kitap *Geçit Veren Şiirler*, *İçimin Atları*, *De Ki Üçüncü Eşik*, *Kumdan Düğümler*, *Söz Kayıplar*, *Kendindeki Kitap* başlıklarını taşıyan altı bölümden oluşur. *Gelecek*'te yetmiş iki şiir bulunur.

#### **1.3.1.21. Solak Defterler**

2016'da yayımlanan *Solak Defterler*; *Unvan Sayfası*, *Pikabın Kolu*, *Kayıp Künyeler*, *Vaatler ve Vadeler*, *Aşk İklimleri*, *Uyku Otları*, *Dişbudaklar*, *Yakındivan*, *Divan-ı Harp Şiirleri*, *Azap Kâğıdı* bölümlerinden oluşur. Kitapta çoğu kısa olan yüz doksan dokuz şiir vardır. Kitap tasarım açısından bir hayli ilginçtir. Bölümlerin her biri bir fasikülden oluşur ve her bir fasikül diğer fasiküle bağlıdır. İlk bölüm dışındaki bütün bölümlerin başına epigraf ekleyen şair, kitabın içeriği kadar tasarımı ile de okuyucuyu etkilemeye çalışır.

### **1.3.2. Diğer Eserleri**

#### **1.3.2.1. Hikâye ve Romanları**

Son İstanbul, Cenk Hikâyeleri, Kırk Oda, Lal Masalları, Kaf Dağının Önü, Üç Aynalı Kırk Oda, Yedi Mühür, Çador, Yedi Kapılı Kırk Oda, Kadından Kentler, Eldivenler Hikâyeleri, Kibrit Çöpleri, Şairin Romanı.

#### **1.3.2.2. Oyunları**

Mahmut ile Yezida, Taziye, Geyikler Lanetler, Bir Garip Orhan Veli, Kağıt Taş Kumaş, Mutfak.

#### **1.3.2.3. Senaryoları**

Dört Kişilik Bahçe, Dağınık Yatak, Başkasının Hayatı.

#### **1.3.2.4. Deneme Kitapları**

Meskalin 60 Draje, Soğuk Büfe, Bir Kutu Daha, Kullanılmış Biletler, Hayat Atölyesi, 227 Sayfa, Stüdyo Kayıtları, Tuğla, 189 Sayfa.

#### **1.3.2.5. Seçki Kitapları**

Çocuklar ve Büyükler, Yazıhane, Yabancı Hayvanlar, Erkeklerin Hikâyeleri, Kadınlığın 21 Hikâyesi, Ressamın İkinci Sözleşmesi, Büyümenin Türkçe Tarihi, Bir Dersim Hikâyesi, Merhaba Asker, Kadınlar Arasında.

#### **1.3.2.6. Diğer Kitapları**

Murathan '95, Paranın Cinleri, Metinler Kitabı, 13+1 Fazladan Bir Kitap, Elli Parça, Söz Vermiş Parça, Aşkın Cep Defteri, Doğduğum Yüzyıla Veda, L1 Rojhilate Dilé Mın, Doğu Sarayı, İskambil Destesi, Harita Metod Defteri.

## 2. POSTMODERNİZM ve POSTMODERN ŞİİR

### 2.1. POSTMODERNİZM

*Postmodern sayılan tutum, üst anlatılara karşı inançsızlıktır.*

(Jean-François Lyotard)

Postmodernizm sözcüğünün modernizm sözcüğünden türemesinden ötürü iki kavram arasında bir bağın olduğu düşünülebilir. Fakat bu bağ, gramatikal bir ilişkinin ötesindedir. Sanattan felsefeye, siyasetten eğitime, kılık kıyafetten mimariye hemen hemen her alanda iki kavram arasında yoğun bir ilişki vardır. Denilebilir ki bu yoğun ilişkiden dolayı postmodernizm, modernizm göz önünde bulundurulmadan sağlıklı bir şekilde açıklanamaz. Nitekim birçok araştırmacı, konuyla ilgili fikirlerini ortaya koyarken modernizm kavramından yola çıkar. Farklı açılardan yaklaşan bilimsel çalışmalar olmasına rağmen araştırmacıların daima modernizmden hareket ettikleri gözden kaçmaz.

Postmodernizmin daha iyi anlaşılması için modernizmin tarihsel gelişiminin ve felsefî arka planının yeterince irdelenmesi gerekir. Modernizm ve postmodernizm olgularının Batı kökenli olması, konuyla ilgili yapılan yorumların ister istemez, Batı'nın sosyal ve siyasal gelişmelerine temas etmesine sebep olur. Bu yüzden kavramların gelişim süreçleri analiz edilirken Batı'nın tarihî ve sosyal yapısına sık sık değinilmesi, kişisel bir tercih değildir. Batı dışındaki toplumların modernleşmesi ve postmodern duruma geçişleri ise, Batı'nın geçirdiği evrelerden farklı tezahür ettiğinden, kendi koşulları içerisinde değerlendirilmelidir. Nitekim çalışmamızda modernizmin ve postmodernizmin Türk şiirindeki serüvenini incelerken Türkiye'nin koşullarına göre değerlendirmelerde bulunacağız.

#### 2.1.1. Modern, Modernite, Modernizm

Türkçe kullanımları, birbirini çağrıştıran ve aynı kökten gelen modern, modernizm, modernite, modernleşme, modernist, modernlik kavramlarının uzun bir geçmişi vardır. Modernite, hayatın her aşamasında ilerlemeye, gelişmeye vurgu yapan yaşama ve düşünme biçimi olarak ifade edilir. Modern; bütün dogmalara karşı

çıkan, aklın gücüne inanan, gelenek ile arasına mesafe koyan, hazzı içinde bulunduğu zamandan alan kişinin bilinç durumu anlamında kullanılır. Modernleşme ise modern olma sürecini imler, kullanıldığı her alanda, modern bilincin temel alınmasına ve ona göre davranılmasına göndermede bulunur. “Modernleşme, hepsi bir arada modern dünyayı oluşturan bireyselleşme, sekülerleşme, endüstrileşme, kültürel farklılaşma, metalaşma, kentleşme, bürokratikleşme ve rasyonelleşme süreçlerini anlatan bir terimdir” (Best-Kellner, 2010: 16). Kısacası modern düşüncenin hayata uygulanma süreci, modernleşme olarak adlandırılır. Modern, bir bilinç durumu; modernite, bir proje veya bir program; modernleşme ise eyleme geçme şeklinde değerlendirilebilir.

Modernlik, modern olma durumunu karşılayan bir kavramdır ve modernite<sup>3</sup> yerine kullanılır. Birçok bilimsel çalışmada modernizm, modernite ve modernlik kavramının aynı anlamda kullanıldığı görülür. Farklı içeriklere sahip olan bu kelimelerin aynı anlamda kullanılması, kavram karmaşasına yol açar. Oysaki aralarında küçük ama çok önemli bir fark bulunur. Stuart Sim, *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü* (The Routledge Companion to Postmodernism) adlı eserinde, moderniteyi, Rönesans ile birlikte başlayan ve liberal siyasetin doğuşu ile gelişen, aydınlanma ile sekülerleşen, içinde kapitalizm ve komünizmi barındıran, 1974’ten sonra yerini postmodernizme bırakan bir dönem olarak adlandırır. Modernizmi ise XIX. yüzyılda ortaya çıkan entelektüel ve sanatsal akımlara göndermede bulunan bir ideoloji şeklinde tanımlar (Sim, 2006: 339-342). Ahmet Cevizci, konuya Stuart Sim’in yaptığı ayrıma benzer bir şekilde yaklaşarak moderniteyi, Rönesans döneminde başlayan bir süreç olarak açıklar. Modernizmin ise sanatçılar ile aydınlar arasında, XIX. yüzyılda gelişen düşünsel bir eğilim olduğunu söyler (2005: 1184-1187). Görüldüğü üzere modernite daha çok bir dünya görüşünün hayata tatbik edilmesi, modernizm ise bir felsefenin sanata yansımaları biçiminde tanımlanır. Biz de moderniteyi, XV. ve XVI. yüzyıllarda başlayarak XX. yüzyılın ortalarına kadar süren dünya görüşü, hayat tarzı, siyasî eğilim ve toplumsal

---

<sup>3</sup> Fransızcadan dilimize geçen *modernite* kelimesini, TDK Türkçe Sözlük almamıştır. Bunu yerine kullanılan *modernlik* kelimesini almış ve Türkçe karşılığına çağdaşlık kelimesini önermiştir. Bk. TDK Türkçe Sözlük (2011). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, s.476. Yabancı kaynaklardan dilimize çevrilen çoğu eserde çevirmenler, *modernlik* yerine *modernite* kelimesini kullanmayı tercih etmektedir.

örgütlenme anlamında ele alacağız. Modernizmi ise XIX. yüzyılda Baudelaire ile başlayan ve XX. yüzyılın ilk yarısına kadar sanat, bilim ve felsefede hâkim olan entelektüel yönelim olarak kullanacağız. Modernite, belli bir zaman aralığında hayatın her aşamasında hâkim olan düşünme ve eyleme geçme biçimi; modernizm, modernitenin içinde gelişen sanat ve felsefedeki tutumdur. Bu ayrıma dikkat ederek konuya yaklaşmanın, sağlıklı sonuçlar elde etmemize yardımcı olacağı kanaatindeyiz.

### 2.1.1.1. Modern

Modernite ve modernizmin türediği *modern* hakkında değişik görüşler mevcuttur. Geçmişten günümüze gelişim evresi dikkate alındığı takdirde modern sözcüğü daha iyi anlaşılır. Avrupa’da, “1585 yılında ‘modern’, 1588’de ‘modernist’, 1627’de ‘modernite’, 1770 yılında ‘modernleşme’ kavramı, ‘modern yapmak’ anlamında kullanılır” (Yıldırım, 2012: 15). Fransızcadan Türkçeye geçmiş olan modern, Latince *modernus* kelimesinden türetilmiştir ve şimdi/yeni başlayan anlamına gelir. Jürgen Habermas’ın aktardığına göre sözcük, ilk olarak V. yüzyılda Latince ‘modernus’ biçimiyle Hristiyan özellikler taşıyan dönemleri, Roma ve pagan geçmişinden ayırmak amacıyla kullanılır (1983: 4). Türkçede, modern kelimesinin karşılığı olarak uzun zaman *asrî* ifadesi kullanılmış, daha sonra *çağdaş* kelimesinin kullanılması tercih edilmiştir. Çağa uygun, bugüne ait, şimdi ile alakalı, yeni gibi anlamları çağrıştıran modern sözcüğü, bir ideolojiye dönüşmeden evvel, moda olan veya eskinin yerini alan anlamında kullanılmagelmiştir. “İster olumlu, ister olumsuz değerlendirilsin, gündelik yaşamda ve kültürde modaya uygun tutumlara ‘modern’ denir” (Jeanniere, 2000: 95). Kelimenin taşıdığı anlamlar göz önünde tutulursa her çağın, bir önceki çağa göre modern olduğu düşüncesi ortaya çıkabilir. Fakat kelimenin, sözlük anlamını aştığı ve *şimdiye ait olma* anlamından daha çok şeye işaret ettiği aşikârdır.

Batı düşünce tarihine genel olarak bakıldığında modern sözcüğü; 1. Skolâstik felsefe ve bilime karşı deneysel yöntemi savunan yeni bilim anlayışı, 2. Tanrı merkezli bir dünya görüşü yerine insanı bir özne yapan bakış açısı, 3. Aklın ürünü olan rasyonel bilim anlayışı ve yönteminin her alanda uygulanması tavrı, 4. Bilimsel veriler ve aklın ışığı ile toplumun örgütlenmesi, 5. Teknolojinin paralelinde

ekonomik örgütlenmenin yeni bir biçim kazanması, 6. Burjuva devletine geçiş, anlamında kullanılır (Cevizci, 2005: 1178).

Yasin Aktay'a göre modern ile eş anlamlı kullanılan "şimdi" öteden beri geçmiş olandan yüceltilmiş bir tutumdur, ancak ilk defa son yüzyıllarda "şimdi"ye bütün alanlarda ideolojik anlamlar yüklenmiştir (2008: 8). Modern, geleneğe ve dine karşı bir tutum geliştirme açısından bir ideoloji olarak değerlendirilebilir. Bir ideoloji ve bilinç durumu anlamına gelmesine karşın çoğu kere modernizm ve modernite ile karıştırılır.

Modern, nitelik bildiren bir kelime işlevine sahiptir ve genellikle bir isim ile birlikte kullanılır: Modern insan, modern sanat, modern mimari, modern edebiyat gibi. İnsanın, sanatın, mimarinin ve edebiyatın çağa uygun ve yeni olması modern sözcüğü ile anlatılır. Fakat söz konusu yaklaşım, zihinde her çağın bir önceki çağa göre yeni olduğu çağrışımını uyandırabilir. Bu da moderni, her dönemin ardılı olduğu dönemden ayırmak için başvurulmuş bir kavrama dönüştürür. Kavramın ideolojik yönünün olmadığı, sadece çağlar arasında ayrımları gösteren bir hüviyete sahip olduğu düşüncesi söz konusu yaklaşımda ağır basar. Modern, çağlar arasında ayrımı gösterse de evreni, insanı, ekonomiyi, toplumu, doğayı ve Tanrı'yı kendine has yaklaşımlarıyla yorumlayan ve ona göre dünyayı tasarlayan çağın genel özelliğini vurgular. Modern çağın sınırlarını kesin tarihler vererek çizmek, modern üzerine tartışmaların henüz sürdüğü günümüzde doğru değildir. Aşağıda göreceğimiz gibi düşünürlerin moderne yaklaşımları, birbirinden farklıdır ve onların bile modernin sınırlarını belirtmede aynı noktada buluşmadıkları görülür.

Modern; geçmişe sırtını dönen, aklın kılavuzluğuna inanan, bütün dogmalara karşı duran öznenin, karakterini yansıtan bir kavram anlamında, uzunca süredir ele alınmaktadır. XVIII. yüzyılda eski olanı çağa uydurmak anlamında; XIX. ve XX. yüzyıllarda, artık bir yaşama ve düşünme biçimine tekabül eden bir kavram biçiminde kullanılır. Kavramın bu kullanım şekli, olumlu anlamları içinde barındırır ve daha çok insanın düşünme ve yaşama tarzı ile ilişkilidir. Hasan Bülent Kahraman'ın açıklaması uyarınca modern, gücünü güncelliğinden alan bilinç durumudur. Tarihsel olanı güncelliğe uyarlayarak kalıcılığı sağlamaya çalışır (2007:

148). Onun karakteristiği, insanın kendisini tanımlaması ve dışı karşı duruşunu sergilemesinde somutlaşır.

Avrupa’da, Rönesans’tan sonra varlığın geleneksel yorumunun sorgulanması ve tarihsel vaziyetinin yeniden gözden geçirilmesi, kişinin kendini tanıması ve tanımlaması üzerinde etkili olur. Geleneksel varlık yorumu, insanın şu anki durumunu geçmiş ile bağlantılı şekilde yorumlar, hatta insanın şimdisinin üstünden atlayarak geçmiş odaklı bir bakış açısı geliştirir. Dinî öğretilerin baskın olduğu geleneksel yorumlara göre insanın varoluşu, önceden tanımlanmıştır ve insan, yeryüzüne tanımlandığı şekliyle gönderilmiştir. Söz konusu varlık yorumunda, Tanrı etkin olan; insan ise edilgin olan konumundadır. XVII. yüzyılda, René Descartes (1596-1650) ile birlikte başlayan *cogito* geleneği, “hakikati bulmak, anlamak veya açıklayabilmek için kendisini öznenin üzerine konumlandırır. Daha doğrusu, bu geleneğin çıkış noktası, dayanağı öznedir. Burada özne ile kastedilen, düşünen ve bilinç sahibi olan insandır” (Çüçen vd., 2011: 274). Descartes, felsefede ilk defa Pythagoras ile birlikte giren *bilen özne* anlayışını tekrar gündeme getirerek Ortaçağ boyunca Batı düşüncesini esir alan *Skolâstik* geleneğin temellerini sarsar. Bilen özne, kendini açıklarken veya tanımlarken kendi bilincine güvenir; düşündüğü sürece vardır, yoksa var edildiği için düşünmemektedir. Descartes’ın varlık ile ilgili düşünceleri, insanın kendi aklıyla hareket etmesini, aklına güvenmesini ve kişinin bulunduğu zaman içinde kendini var etmesinin önünü açar. Bu yaklaşıma göre evrenin sırları ve anlamı, insana hazır olarak sunulmaz; insan, artık doğanın olumsuzlukları ile kahramanca mücadele eden, davranış biçimlerinin kendisinin belirlediği bir birey olma eğilimindedir. Denilebilir ki modern olmak, insanın bir özne olarak yorumlanmaya başladığı andan itibaren başlar.

Modern insanın karakteri, geleneklerden ve bütün doğmalardan sıyrılmak üzerine kuruludur. Kendisini yaşadığı zamanda temellendiren bireyin yüzü, daima ileriye dönüktür ve Bauman’ın belirttiği üzere modern birey, gerçekleşmemiş bir proje olarak sürekli yeni kimliklerin peşinde koşar (2011a: 131). O, Tanrı’nın kendisi için çizdiği kaderi reddederek varlığını, bulunduğu koşullar içerisinde inşa eder ve geleceğe hazırlanır. İnsanın kendi varlığını inşa etmeye yeltenmesi, Avrupa’da XV. ve XVI. yüzyıllarda bir düşünce olarak ortaya çıkmış ve hemen ardından felsefeye,

sanata, siyasete, eğitime yansımıştır. Modern olan, her şeyden önce birey olabilen veya bireyden kaynaklanabilen anlamındadır. Kişinin eylemlerinin faili olabilmesi ve hayatının sorumluluğunu alabilmesi, onu modern yapar. İnsanın birey olabilmesi, modern olması ile eş görülmüş ve modern insanın, evrenin edilgen bir nesnesi olmaktan evrenin merkezine yerleşen aktif bir özneye dönüşümü, Descartes'tan başlayarak Aydınlanma Projesi'nin temel hedefi olmuştur. Avrupa'nın zihinsel dünyasında yaşanan bu yapısal dönüşüm, her şeyden önce yüz yıllarca süren *Skolâstik* öğretilere yöneltilen bir eleştiri olarak değerlendirilir. *Skolâstik* öğretilere göre, kişi bütünüyle eylemlerinin faili olamadığı gibi evren ve kendisi üzerinde herhangi bir tasarrufa da sahip değildir. Yeni gelişen düşünce sistemi, insanı bilen özne kategorisinde değerlendirerek onu evrenin merkezine yerleştirir.

#### **2.1.1.2. Modernite**

Modern kelimesinden türeyen ve modernin bütün anlamlarını içinde barındıran *modernite*, felsefî, siyasî, kültürel, sosyal bağlamlarda her dönemde farklı yorumlanır. Üzerinde uzlaşmaya varılan bir modernite tanımından söz etmek güçtür. Her düşünür kendine göre kavrama yaklaşarak onu anlamlandırmaya çalışır. Bazı önemli düşünürlerin fikirlerinden yola çıkarak bu kavrama genel bir çerçeve çizilebilir.

Modernite hakkında yapılan açıklamalarda, yerleşik değerlerden ayrılmaya ve farklılaşmaya daha fazla vurgu yapıldığına dikkat edilir. Kavramın birçok tanımı, genellikle tarihteki önemli dönüşümler esnasında yaşanan değer farklılaşmalarını öne çıkarır. Modernitenin tanımı; doğduğu, geliştiği ve yayıldığı tarihsel koşullarla tebelleştir. John McGowan'ın düşüncesine göre modernite, toplumun kendi ürettiği ilkelere dayanarak meşruluğunu temellendirmesidir (1991: 3). Bu tanım, doğrudan Avrupa toplumlarının son beş yüzyılda yaşadığı gelişmelerle alakalıdır. Çünkü toplumun kendisini, ürettiği ilkelere temellendirmesi, dinî örgütlenmenin aşınmaya uğradığı dönemlere denk gelir. Perry Anderson da Weber'in değerlendirmelerinden yola çıkarak moderniteyi, toplumun her katmanında yaşanan yapısal farklılaşma olarak değerlendirir (2009: 90). Bu farklılaşma, öncelikle geleneksel toplum yapısında, iç içe geçmiş olan değerlerin ayrışmasında gözükür. Batı toplumunun özelinde düşünüldüğünde, Ortaçağ'da Hristiyanlık, bütün sosyal yapıların



temellendiği bir kurum haline gelmişti. Dinî değerlerin hayatın her alanına hâkim olmasına yöneltilen bir eleştiri olarak modernitenin ortaya çıktığı, yapılan yorumlardan anlaşılır. Bu açıdan yaklaşıldığında kavramın kökenlerini, Hristiyanlığa yöneltilen eleştirilerin keskinleştiği, XV. ve XVI. yüzyılda yaşanan sosyal ve siyasal dönüşümlere kadar götürmek mümkündür. Rönesans ve devamında gelişen Reform hareketi, önceden sorgulanmaları mümkün olmayan Hristiyanlık öğretilerinin eleştirilmesinin önünü açar. İncil'in, ulusal dillere çevrilmesi ve matbaa sayesinde çoğaltılması, geniş halk kitlelerinin kiliseye ihtiyaç duymadan kutsal olanla temas etmesine olanak tanır. Bu hareket, bireyselleşmenin ve modern insanın ortaya çıkmasının ilk adımlarından biri olarak düşünülebilir.

Hristiyanlığa yöneltilen eleştirilerin, Batı düşüncesine egemen olmaya başlamasını modernitenin doğuşu olarak nitelendiren bazı düşünürler, XV. ve XVI. yüzyıllardan daha geç bir tarihe işaret ederler. “Thomas Paine (1737-1809), *Akıl Çağı* dediği XVIII. yüzyılı örgütlü din anlayışının yıkıldığı dönem olarak görür” (Emre, 2006: 199). Bu dönemde Hristiyanlığın dogmalarının karşılığı olarak akıl öne çıkarılır ve dinden kaynaklanan her şey eleştirilir. XVIII. yüzyıla *Akıl Çağı* denilmesi, dine yönelik eleştirilerin dayanacakları bir gücün, yani aklın öncelenmesi şeklinde değerlendirilir. Burada sadece dinin eleştiri nesnesi olarak alınması, modernitenin doğuşunu sağlayan faktör olarak görülmemelidir. Dine yöneltilen eleştiriler, dinin etki ettiği ahlak, felsefe ve siyasetin de sorgulanmasını tetikler. Söz konusu sorgulamalar sayesinde, kişinin kendi iradesi ile dünyayı düzenleyebileceği düşüncesi doğar. Dine karşı geliştirilen bu eleştirel tavır, Reform hareketleriyle başlar, Aydınlanma Çağı'nda sistemleşir. Modern Batı düşüncesi ve felsefesinin temeli, eleştirel sorgulamalara dayanır ve günümüz Avrupa medeniyetinin çıkış noktası sorgulayıcı insan zihnidir.

Bazı araştırmacılar, Rönesans ve Reform'un modernitenin doğuşu üzerindeki etkisini yadsımamakla beraber farklı tarihlere göndermede bulunurlar. Mesela Max Weber (1864-1920), moderniteyi tarihsel bir dönemi ifade eden bir kavram olarak ele alır. Onun yaklaşımına göre modernite, “feodaliteyi ya da Ortaçağları izleyen, aklın öncelik aldığı tarihsel dönemi ifade etmektedir” (Şaylan, 2009: 35). Söz konusu çağ, feodalitenin tamamen çöktüğü, mutlak monarşinin Avrupa'da egemen olduğu XVII

ve XVIII. yüzyıllara tekabül eder. Weber, Aydınlanma Çağı ve bu çağda yaygın bir şekilde savunulan ilerlemeci tarih anlayışını, modernitenin doğuş ortamı olarak değerlendirir. Habermas da modernitenin XV. yüzyıl ile başlatılmasına karşı çıkar. Ona göre birçok modernite tanımlaması modern ile karıştırılmaktadır. *Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje* (Modernity: An Incomplete Project) adlı makalesinde modernitenin, XVIII. yüzyılda aydınlanma filozofları tarafından bir proje biçiminde geliştirildiğini ileri sürer (1983: 7). Özellikle bilim, kültür ve siyaset alanlarında öne sürülen bu proje, deneysel bilgiyi ve akli öncelemektir.

XIX. yüzyılda, aydınlanma hareketinin bazı felakete ve sosyal problemlere yol açtığı fikrinden hareket eden kimi düşünürler, modernite projesine karşı eleştirel moderniteyi geliştirirler. Henüz tamamlanmayan bu proje Hegel (1788–1793), Marx (1843–1881) ve Nietzsche (1844–1900) gibi düşünürler tarafından da sorgulanır. Octavio Paz, modernitenin kökeniyle ilgili farklı görüşlerin mevcut olduğunu bu yüzden tanımlamaların anlam karmaşasına yol açtığını belirtir. Paz’a göre ulusal devletlerin doğması, bankacılığın kurulması, kapitalist pazarın ortaya çıkması ve burjuvazinin oluşması modernitenin doğuşuyla ilintilidir (2000: 184). Sözü edilen gelişmelerin yaşandığı dönem, Aydınlanma Çağı olan XVII. ve XVIII. yüzyıllara denk gelir.

Ulus devletlerin doğduğu ve demokratik düzenlerin yayılmaya başladığı XVIII. yüzyıl sonları ile XIX. yüzyılın ilk yarısı, kimi araştırmacılara göre modernitenin başladığı tarihlerdir. Chantal Mouffe, kavramın tanımlanmasında yaşanan güçlüklerin, birçok farklı ölçütün var olması ile alakalı olduğunu belirtir. Onun düşüncesine göre en geçerli modernite tanımı, siyasal düzeyde yapılanıdır (2000: 300). Siyasal dönüşümün, hayatın bütün katmanlarını etkilediği göz önünde tutulursa modern Avrupa tarihinde, XIX. yüzyıla kadar iki önemli siyasal dönüşümün var olduğundan söz edilebilir. Bunlardan ilki, feodalizmin yıkılıp yerine mutlak monarşinin kurulması, diğeri mutlak monarşinin yıkılıp demokrasinin kurulmasıdır. Feodalizmin yıkılması ile merkezî devlet yapısının oluşması, halkın merkez etrafında örgütlenmesini; mutlak monarşinin yıkılıp yerine demokrasinin kurulması ise halkın ulus etrafında örgütlenmesini sağlar. Özellikle mutlak monarşinin yıkılması, modernite ile ilişkilendirilen bir olay olarak karşımıza çıkar.

Mutlak monarşinin yıkılmasından sonra devleti ve halkı yönetenler sürekli değişir. Devleti yönetenlerin değişmesi ve mutlak monarşinin politik gücünün yerini bürokrasinin alması, insanların kendilerini tanımlamaları noktasında, Hristiyanlığın var olan etkilerini daha da aşındırır.

Sim de modernitenin karakteristiğini, modern devletin doğuşuna bağlar. Ona göre modern devletin ortaya çıkması, halktan kaynaklanan politik iktidarın da etkili olmasını sağlar (2006: 340). Söz konusu politik iktidar biçimi, yöneten yönetilen ayrışmasına yeni bir boyut getirir. Feodalizmde, feodal beylerin topraklarıyla birlikte alınıp satılan ve kiliseye koşulsuz itaat eden halkın, mutlak monarşi döneminde alınıp satılmasından vazgeçilir, ama devlet yönetimine dâhil olunmasına da fırsat verilmez. Mutlak monarşinin yıkılmasına neden olan Fransız İhtilali (1789), halkı yönetime dâhil eder. Devrimden sonra devlet-halk ilişkileri yeniden düzenlenir. Halk yönetimde etkin rol alır ama bu kez modern devletin iki unsuru; yasalar ve bürokrasi ile sıkıştırılır. Yasaların ve bürokrasinin modern insanın davranışları üzerindeki etkileri sonraki yıllarda belirginleşir. Günümüzde hala modern devletle ilgili bu iki olgu tartışma konusu yapılmaktadır.

Moderniteyi, politik düzlemde yaşananlarla anlatan önemli bir düşünür de Michel Foucault'dur (1926-1984). Foucault'ya göre modern çağ, halkın iktidarı devletleştirmeye çalıştığı XIX. yüzyılda başlar (Urhan, 2010: 80). Bu dönemde, iktidarı elinde bulunduran güçler, yaşanan episteme değişikliklerinden sonra insanların yaşam haklarına yönelik düşüncelerini değiştirirler. Mutlak monarşide, iktidar kralın bedeninde somutlaşırken modern devlette iktidar halktan kaynaklanan ama halkı bireyselleştirmeden onu yığınlaştıran bir mekanizma şeklinde ortaya çıkar. Ayrıca mutlak monarşi döneminde, kral yaşatma ve öldürme yetkisini elinde bulundururdu. Yeni iktidar biçimi ise halk yığınlarını gözetleme ve disipline etmeyle uğraşır. "Foucault'un düşüncesine göre modernite iki döneme ayrılır: klasik çağ (1660-1800) ve modern çağ (1800-1950)" (Şaylan, 2009: 320). Modern çağı 1800'ler ile başlatan Foucault, bu çağ üzerinde klasik çağın etkilerini asla yadsımaz. Düşünüre göre çağlar arasındaki farklılıklar, iktidarın uygulanmasında somutlaşır. Klasik çağda, iktidar yönetimin başı olan kralın bedeninde somutlaşır ve bütün insanlar bu

beden etrafında toplanırdı. Modern çağda ise iktidar dağılarak her yere yayılır ve bireyleri her yerde ve her koşulda kendisine bağlar.

Yukarıda görüldüğü üzere modernitenin ortaya çıkması ve gelişmesi, daha çok Rönesans ve Reform'dan başlayarak XIX. yüzyıla kadar yaşanan dönüşümlerle açıklanır. Kimi zaman XIX. yüzyılda, yaşanan bazı olayların da modernitenin başlangıç noktası olarak ele alındığı görülür. 1848'de düzenlenen Paris Dünya Fuarı, işçi hareketleri, bazı bilimsel ya da Foucault'un ortaya attığı episteme dönüşümü modernitenin, söz konusu dönemin ürünü olarak değerlendirilmesine yol açar. Fakat önceki yüzyıllarda yaşanan önemli değişim ve dönüşümlerin etkileri göz önünde tutulduğunda XIX. yüzyıldaki gelişmelerin, moderniteyi tek başına açıklamada yetersizdir. Nitekim bu dönemi, modernitenin başlangıcı olarak değerlendiren düşünürlerin çoğunun, fikirlerini açıklamaya başlarken önceki yüzyılların etkilerine değindikleri gözden kaçmaz.

Batı'nın, XV. yüzyıldan başlayarak geçirdiği siyasî, sosyal ve kültürel dönüşümler göz önünde tutulursa, moderniteyle ilgili bazı önemli özellikler şöyle sıralanabilir: Hümanizm, Devrim (bilimsel, siyasal, kültürel, sanayi), Aydınlanma Projesi, Bireyselleşme, Evrensellik, Merkezîyetçilik, İlerlemeci Tarih Anlayışı. Bu unsurlar, hem Batı'nın çalkantılı geçirdiği zamanlarla ilişkilidir hem de modernitenin karakteristiğini yansıtır. Moderniteyi oluşturan unsurları ele alırken öncelikle ne anlamda kullanıldıklarına, daha sonra modernite ile olan bağlarına değineceğiz.

#### **2.1.1.2.1. Hümanizm**

“Latince, ‘homo’ (insan) veya ‘humanu’dan (insan) gelen ‘hümanizm’ kelimesi, Batı dillerinde XVIII. yüzyılın ortalarından itibaren görülmekle birlikte, 1850’lerde yaygın bir biçimde ve bugünkü anlamında kullanılmaya başlanmıştır” (Çetişli, 2003: 48). Hümanizm, felsefe ve sanat akımı olarak geliştiği XIV. yüzyıldan önce bir düşünce olarak Antik Yunan’da vardı. Cevizci’nin belirttiği üzere Antik Yunan felsefesinde, insanı felsefenin merkezine yerleştiren Sokrates ve insanı her şeyin ölçüsü kabul eden Protagoras ilk hümanistlerdir (2013: 864). Hümanizmin sanat ve felsefede bir anlayış olarak yaygınlaşmaya başladığı dönemler, Rönesans ve Reform çağlarıdır.

Tanrı'yı merkeze alan bütün anlayışlara karşı mesafeli duran Rönesans düşünürleri, insana odaklanan bir sistem geliştirmeye çalışırlar. Orta Çağ boyunca egemen olan *Skolâstik* yaklaşım, insanı ve evreni açıklarken sürekli Tanrı'dan hareket eder. Bu yaklaşıma göre yaratılan insanın kendi varoluşu ile ilgili açıklama yapması mümkün değildir. Hristiyanlığın öğretileri, insanın ve evrenin anlamlandırmasının önünde durur ve bir özne olarak insanı geriye iter. Rönesans ve hümanizm, “insanlığın yazgısını tümüyle Tanrısal bir düzene bağlayan, doğaüstü ya da aşkın olanı yücelten bir anlayışla savaşmayı göze almanın bir ürünü” (Güçlü vd., 2003: 754) olarak ortaya çıkar. Bu yüzden hümanizm, Tanrı'ya ve kutsala takındığı tavır nedeniyle bazen ateizm ile eş anlamlı kullanılır.

Hümanizm, Hristiyanlıkla ilintili olan her şeye karşı bir başkaldırma eylemi olarak değerlendirilebilir. İnsan sevgisinin esas alınması, insana güven duyulması ve insanın yüceltilmesi, Hristiyanlığın kutsallık anlayışına ciddi bir darbe indirir. Moderniteden önce Batı düşüncesine hâkim olan Hristiyanlığa göre kutsalın sınırları, dünyadan bağımsız bir şekilde çizilir. İnsanın kutsala ulaşmasının tek yolu ise kiliseden geçer. Hristiyanlığın *Mevrus* günah (ilk günah) öğretisi, insanların günahkâr olarak azap dolu yeryüzüne indirildiği fikrini aşılıyarak onları suçlu durumuna düşürür. İnsanlar ilk günahattan kurtulabilmek için kiliseye sığınır. Kilise ise bu öğretilerden faydalanarak hem halkı kendine bağlar hem de halktan kazandığı toprak ve para ile büyük bir güç haline gelir.

Hümanizm, Hristiyanlığın insanı pasifleştiren yapısına geliştirilen bir eleştirinin sonucu olarak gelişir. İnsanın tek başına değerli olduğu ve Tanrı'ya ulaşmada kimseye ihtiyacı olmadığı düşüncesi bu akımın esasıdır. Rönesans ve Reform ile birlikte hümanizm, insana dayatılan her türlü sınırlamaları sorgulamanın neticesinde olgunlaşır. Sorgulayan insan, her şeyden önce kendinin farkına varır. Değerli olduğunu, keşfedebildiğini, üretebildiğini, değiştirebildiğini kısacası yeryüzünün öznesi olduğunun bilincine ulaşır.

Hümanizm, denilince iki önemli unsurla karşılaşılır: Birincisi kutsalın, doğaüstünün, mitlerin reddi; ikincisi insanın faaliyetleriyle bunların önüne geçmesi. Hümanist düşünürler, kişinin merakını, olağanüstü olaylardan insan gerçeğine yöneltirler. Bu anlayışın yansıması olarak Rönesans döneminde, çıplak insan bedeni

resimleri hızla çoğalır. Aynen Antik Yunan heykellerinde olduğu gibi sanatçılar, kutsal temaları işlese bile, insan gerçeğini tasvir etmeye çalışır. Richart Leppert'in belirttiği üzere on yedinci yüzyılın başlarında, erken modernite döneminde, beş duyu konusunda büyük bir ilgi ortaya çıkar. Anatomi, tıp ve biyolojinin yanında edebiyat, felsefe ve resimde insanın beş duyusu ile algılayabildiği konulara eğilir (Leppert, 2009: 147). Sanatçılar da insana odaklanarak sanatın merkezine evrensel insan doğasını yerleştirirler. Rönesans döneminde, sanat insanileştirilerek sanatçının kutsal temaları işleme zorunluluğu ortadan kaldırılır.

Modernite ile hümanizm arasında var olan sıkı bağ incelendiğinde ilk dikkat çeken şey, hümanizmin modernitenin her aşamasında değişik tarzlarda var olmasıdır. Denilebilir ki moderniteden evvel var olan hümanizm moderniteyi hazırlayan ilk basamaktır. Kendini yeniden keşfeden Batılı özne, araçsallaştırdığı akıl sayesinde varlığını yeniden inşa eder. Modernitenin önemli bir parçası olan aydınlanma hareketi, insanın kendi dinamikleri içerisinde yeniden yorumlanması ile başlar. Aydınlanma düşünürlerinin ortak yönü, insan aklına duydukları güven ve bu güvenin oluşturduğu enerji ile insanı özerkleştirerek dünyayı düzenlemeye yeltenmeleridir. Düşünürlerin böyle bir düzenlemeye kalkışmalarının temeli hümanizm ile atılmıştır.

Hümanizm, yeryüzündeki bütün insanların aynı paydada buluşabileceğini ileri sürdüğü için özü itibari ile evrenselliği savunan bir anlayıştır. Modernitenin önemli özelliklerinden olan evrensellik fikrinin esası, her yerde ve her zaman geçerli olan değerler etrafında insanlığı bütünleştirmektir. Aynı değerler etrafında toplanan insanlar, yeryüzünü işleyerek adeta cennete dönüştüreceklerdir. Ayrıca insanın gerek kendisini gerek çevresini inşa etmesi için kendisine güvenmesi, insanlığı sevmesi bir ön koşuldur. Bu da hümanist düşünceye sahip olmakla gerçekleşir.

Uzun yıllar her anlamda olumlu çağrışımlara sahip olduğu düşünülen hümanizm, XX. yüzyılda şüpheyle karşılaşır hale gelir. Foucault'ya göre hümanizm, Avrupa'da çeşitli dönemlerde gündeme gelen bir temadır. On yedinci yüzyılda daha çok Tanrı merkezli düşüncenin karşısındaki bir hümanizm ile karşılaşılırken on dokuzuncu yüzyılda, bilime güvenen ile bilimden kuşku duyan iki türlü hümanizme rastlanılır. Marksizm, varoluşçuluk, nasyonal sosyalizm ve stalinistlerin hepsi kendini hümanist olarak deklare ederler. Farklı eğilimlerin aynı yerde buluşmasından

dolayı hümanizmin esnek, çeşitli ve tutarsız olduğu düşünülebilir. Foucault, hümanizmin; dinin, bilimin veya siyasetin insan anlayışından hareketle insan ile ilgili düşünceleri renklendirmeye çalıştığını söyler (2011a: 186). Foucault'nun konuya şüpheyile yaklaşımının nedeni, hümanizmin netlikten uzak olmasından kaynaklıdır. İnsanları, evrensel değerlere ulaştırma gayretinde olan bu anlayış, soyut öznelere üreterek kişinin eylemlerinin faili olmasına engel olur.

Modernitenin, hümanizm üzerinden özneyi tükettiğine inanan Foucault düşüncelerinde yalnız değildir. 1960'lardan sonra postyapısalcılar tarafından savunulan anti-hümanizme göre, "hümanizm adalet ve eşitlik aradığını iddia etmesine karşın, liberal toplum tarafından adaletsizliği ve eşitsizliği meşrulaştırmak için kullanılmıştır" (Cevizci, 2013: 123). Hümanizme yöneltilen eleştirilerin büyük bir çoğunluğu, emperyalist ve kapitalist Avrupa'nın diğer ülkeleri sömürgeleştirirken hümanizm kılıfını kullanmasından kaynaklanır. Batılı devletlerin emperyalist politikasına göre hümanist yapma amacıyla başka ülkeler sömürgeleştirilir. Frantz Fanon, sömürgeleştirilen ülkelerde Avrupalıların, yerel halka köle muamelesi yaptığını belirtir. Avrupalıların sömürgeleştirilen yerlere gönderdikleri din adamları yalancı hümanist tavır ile köleler için *kardeş köle* terimini kullanırlar (Fanon, 2011: 74). Avrupalılar, sömürgeleştirilen insanların kendileri gibi olmaları gerektiğine inanarak onlara her türlü muamelede bulunmayı mübah görürler. Ania Loomba da Batı'nın hümanist söyleminin, insanî ve bilen öznenin yalnızca Batılıların olduğu fikri üzerine kurulduğunu belirtir. Ona göre diğer milletlerin hümanist olmadıklarına inanan Batı hümanizmi kendisiyle çelişir (Loomba, 2000: 88). Yine Albert Memmi sömürgecilerin, sömürge topraklarında, hümanist davranamayacağını, hatta hümanist romantikliğin ortadan kaldırılması gereken tehlikeli bir durum olarak değerlendirdiklerinden söz eder (2009: 41). Görüldüğü üzere Batı hümanizmin çelişkili yapısı, eleştirilmesinde etkili olmuştur.

Hümanizme iki türlü eleştiri yöneltilir. Birincisi, hümanizmin insanı, tek tipleştirerek özne olmasına engel olduğudur. İkincisi, Avrupalıların, hümanizm ile ilgili iddia ettikleri olumlu hiçbir şeyi diğer milletler için geçerli olmadığını düşünmeleri, hatta hümanizmi sömürgeleştirme eylemleri için bir araç olarak kullanmalarındır. Postmodernist düşünürlerin, moderniteye karşı olumsuz tavır

takınmalarının nedenlerinden birisi, hümanizmin sözü edilen çelişkilerinden kaynaklanır. Gerek Foucault'un gerek diğerlerinin tespitlerinden yola çıkarak hümanizmin bir aldatmaca olduğu kanaatine varan postmodernistler, anti-hümanist bir tutum içindedirler.

#### 2.1.1.2.2. Devrim

Türkçede, ihtilal ve inkılap kelimelerinin yerine kullanılan devrim (revolution) kelimesi, köklü ve hızlı niteliksel değişim olarak anlamlandırılır (TS, 2011: 650). Devrimin İngilizcedeki karşılığı olan *revolution* (devrim) kelimesinin *Oxford Wordpower Dictionary*'de, üç anlamı sıralanır: 1. Genellikle şiddet kullanarak bir ülkenin hükümetini, büyük bir insan topluluğu tarafından düşürülmesi (Fransız İhtilali'nde olduğu gibi), 2. Bir metodu tamamen değiştirmek. Bu anlamda devrim daima ilerlemeyi çağırıştırır (Sanayi Devrimi), 3. Bir şeyin çevresinde dönme (Dünyanın güneşin etrafında dönmesi gibi) (OWD, 2006: 611). Devrim, genellikle politik anlamlar çağrıştıran bir hüviyete sahip olsa da birçok alanda, hızlı ve köklü bir şekilde değiştirme eylemini ifade etmek için kullanıldığı görülür. Bu kavram, "İlkçağ'da Yunanlı ve Romalı düşünürlerde, bir yönetim biçimi ya da bir dizi yöneticinin belli bir ardışıklık ilişkisi içinde diğerinin yerini aldığı siyasî değişimi ifade eder" (Cevizci, 2013: 437). Modern dönemlere gelindiğinde ise statik Ortaçağ düşüncesinin zihinsel eylem olarak dönüştürülmesi anlamında kullanılır.

Son beş yüzyılda yaşanan olaylar dikkatlice incelendiğinde, modernitenin baştan sona devrimler çağı olduğu söylenebilir. Ortaya çıkmasından gelişmesine, eleştirilmesinden postmodernizme evrilmesine kadar modernitenin her aşamasında devrimlerle karşılaşılır. Hristiyanlığa karşı bir tavrın neticesi olarak gelişen hümanizm, özü itibariyle bir başkaldırı olarak değerlendirilebilir. Nitekim hümanizm doğrultusunda filizlenen Reform hareketi, kurumsallaşmış olan kilisenin egemenliğini yıkması bağlamında bir devrimdir. Aklın her şeyden üstün tutulması, buhar makinesinin icadı ile el tezgâhlarının yerine fabrikaların kurulması, Fransız İhtilali ve Amerika'nın bağımsızlık savaşı, XIX. yüzyıldaki işçi ayaklanmaları, Çarlık Rusya'nın yıkılışı birer devrim olarak kabul edilir. Devrim, modernitenin dinamizmini, sürekli ileriye doğru evrilme yönünü yansıtan ani yapısal dönüşümdür.



Mahmut Tezcan, moderniteye geçişte dört devrimin belirleyici olduğunu belirtir. Bunlar kültürel devrim, bilimsel devrim, siyasal devrim ve sanayi devrimdir (2010: 232). Söz konusu devrimler, birbirini tamamlayan, biri diğerini tetikleyen, toplumsal katmanların her yönüne etki eden yıkıcı hareketlerdir. Adnan Turani'nin de vurguladığı üzere modernite, yaratıcı yıkma denilen devrimler sayesinde projelerini gerçekleştirir (2008: 170). Bu yaratıcı yıkıcılık, XX. yüzyıldaki küresel savaşları da içine alacak kadar oldukça geniş bir alana yayılır. Hümanizm ile Rönesans ve Reform; aydınlanma ile Fransız İhtilali; sanayileşme ile işçi hareketleri; bilimsel gelişmeler ile sanayi devrimi birbirini tetikleyen olaylardır. Birini diğerinden bağımsız olarak ele alıp açıklamak yanlış olacağı için modernitenin bütün devrimlerine bütüncül yaklaşılması gerekir.

*Kültürel devrim*, modern Avrupa'nın doğmasına katkı yapan en büyük gelişme olarak değerlendirilir. XV. yüzyıldan itibaren düşüncelerin laikleşmesi ve dünyevileşmeye (secularisation) doğru eğilim göstermesi, Batı kültürünün yönünü kutsal olandan dünyevî olana yöneltir. Dünyevileşme olgusunun gerçekleşmesi için öncelikle bireyin düşüncelerini biçimlendiren Hristiyanlık öğretilerinin önüne geçilmesi gerekir. Hümanizm, Rönesans ve Reform gibi fikir hareketleri, skolastik geleneğin temellerini sarsarak insan odaklı yeni bir düşünme biçiminin gelişmesine katkıda bulunurlar. Devrimsel nitelikteki bu hareketler sayesinde, kişinin yeryüzüne bir suçlu olarak gönderildiği fikri eleştirilir ve halk arasında, Tanrı yerine insanı önceleyen dünya görüşü yayılır. Francis Bacon (1561-1626) ve David Hume'un (1711-1776) dinin doğası hakkındaki düşünceleri, XIX. yüzyılda dinin, aşkın bir gerçeklik olmadığı; toplumsal bir olgu olduğu iddiasının kabul görmesinde etkili olur. Mesela Bacon, *Dinde Birlik Üstüne*<sup>4</sup> adlı denemesinde dinin aşkınsal yönünü geriye iterek toplumsal işlevini öne çıkarır ve geleneksel din algısından radikal bir şekilde sapar. Kendinden sonra gelen birçok filozof, dinin toplumsal işlevlerine odaklanırlar. Bacon'un yolunda giden Auguste Comte, (1798-1857), *Üç Hal Yasası* diye bilinen kuramında, toplumların teokratik, metafizik, pozitivist çizgide ilerlediği iddiasını gündeme getirir. Modern toplumlar, metafizik dönemi yaşadktan sonra zorunlu bir biçimde pozitivist dönemi yaşarlar. Comte'un düşüncesine dikkat

---

<sup>4</sup> Bk. Francis Bacon (2006). *Dinde Birlik Üstüne. Denemeler* (6.Baskı). A. Göktürk (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 31-35.

edildiğinde modern toplumlarda din olgusunun yerini pozitivizm alır. Aşkınsal bir dünya ve değer anlayışının reddi anlamında pozitivizm, modern toplumların materyalizme göre biçimlendiği anlamına gelir. Frank Thilly'ye göre Comte'un *Üç Hal Yasası*, toplumun bir insan gibi geliştiğine vurgu yapar. Teolojik dönem çocukluğa, metafizik dönem yetişkinliğe, pozitivist dönem olgunluğa denk gelir. Pozitivist dönemin temel özelliği doğanın ve toplumun özünün araştırılması yerine doğa ve toplumda var olan nedensel ilişkiler açıklanır (Thilly, 2007: 354).

Dine yönelik düşüncelerin, radikal dönüşümlere uğraması, modernitenin esasını oluşturur. Nitekim kişinin değerli olduğu fikri, Rönesans ve Reform hareketlerinin itici gücüdür. Aydınlanma dönemi filozofları ise önceki yüzyıllarda yavaş yavaş yerleşmeye başlayan laiklik düşüncesini bilim ve felsefe ile güçlendirerek dünyevileşmeyi siyasî ve sosyal bir proje haline getirirler. XIX. yüzyıl pozitivizmi ise aşkın din olgusunu bütünüyle reddeder. Bütün bu gelişmeler, modernitenin kültürel devrimi olarak değerlendirilir. Kültürel devrim; sanatın insanlaşmasına, dünyanın insanın zevklerine göre bir cennet gibi inşa edilmesine, doğanın dizginlenmesine göndermede bulunan hareketin adıdır.

*Bilimsel devrim*, kültürel devrimle birlikte düşünülmesi gerekir. 1500 ile 1700 yılları arasında Avrupa'da astronomi, fizik ve tıp alanları için kullanılan bilimsel devrim, modernitenin önemli bir yönünü oluşturur. Thomas S. Kuhn, bilimlerdeki gelişmelerin bir paradigma değişikliği şeklinde gerçekleştiğini söyler. Ona göre bilimde var olan ilkeler, yerini yeni ilkelere bırakırken bazı bunalımlar ortaya çıkar. Bilimsel ilkelerde yaşanan değişiklikler, bilim adamlarının çoğu tarafından kabul ediliyorsa artık bilimde devrim gerçekleşmiştir. Bilimde yeni paradigmlar, "farklı ilkeler üzerine inşa edildiklerinden bu geçiş bir evrim değil, açıkça bir devrimdir" (Topdemir, 2002: 53).

Bilimsel devrim, evrenin geleneksel yaklaşımlardan farklı bir açıdan açıklanması ile başlar. Batlamyus'un *Dünya Merkezli Evren* kuramını çürüten Kopernik<sup>5</sup> (1473-1543) ve onun takipçileri olan Galilei (1564-1642) ile Kepler

---

<sup>5</sup>Kopernik'in gezegenlerin güneş etrafında dönüşünü ifade etmek için kullandığı *revolution* kelimesinin aynı zamanda devrim anlamında kullanılması, bilimsel ilerlemeler ile devrimler arasında öteden beri var olan ilişkiyi göstermesi açısından önemlidir (Cankoçak, 2014).

(1570-1630), evreni yüzyıllardır aynı paradigmalara göre açıklayan Hristiyan düşüncesine karşı çıkarlar. Kuhn'un sözünü ettiği paradigma değişikliğini gerçekleştiren bu düşünürlerin çalışmaları dünya merkezli evren anlayışını yıkar. Modern Avrupa tarihinde ilk bilimsel devrim hareketi böylece astronomi alanında gerçekleşir. Sonraki yüzyıllarda ortaya çıkan bilimsel devrimler genellikle astronomi, fizik, biyoloji alanlarıyla ilgilidir. Mesela aydınlanma filozoflarından Isaac Newton (1643-1726), “evrensel kütle çekim yasasını bularak fizikte; diferansiyel ve integral hesabı bularak matematikte bilimsel devrim gerçekleştirir” (Güçlü vd., 2003: 1035). Bazı bilim tarihçilerine göre bilimsel devrimin babası Newton'dur. Voltaire, T. Hobbes, Spinoza, Kant, Descartes, D. Hume, Berkley, F. Bacon, J. Locke, J. J. Rousseau gibi isimler Avrupa'da, bilimsel devrimin yaşanmasına katkı sağlayan kişilerden bazılarıdır. Bilimsel devrim sayesinde insanın deney ve gözlem yoluyla kendisini ve çevresini inceleyebileceği anlaşılır; evreni ve insanı açıklamada hurafelerden sıyrılır. Modern zamanlarda doğanın işlenerek insanın hizmetine sunulmasında ve insanın dünyanın efendisi yapılmaya çalışılmasında, bilimsel devrim büyük bir paya sahiptir. Bu devrim, hayatın hemen hemen her alanında kullanılarak sanayileşme, kentleşme, ulaşım, iletişim gibi modern hayatın birçok unsurunun gelişmesine katkı sağlar.

*Siyasal devrim*, gerçekleşmesinde birçok unsurun etkili olduğu, yönetim alanında görülen hızlı yapısal dönüşüm anlamında kullanılır. Derebeyliklerin yıkılıp mutlak monarşinin kurulması, mutlak monarşinin yıkılıp ulus devletlerin kurulması, işçi hareketleri sonucu Avrupa'da sendikalaşmanın siyaset üzerinde etkileri, 1917'de Ekim Devrimi olarak anılan ayaklanmanın Çarlık Rusya'yı yıkması, 1968 öğrenci ayaklanmaları, modernite ile ilişkili açıklanması gereken önemli siyasal devrimlerdir. Sosyalist devrimleri ve bazı askerî müdahaleleri bir tarafa bırakırsak, modern çağlardaki siyasal devrimlerin çoğunun demokratikleşmeye yönelik olduğunu söylemek mümkündür. İnsanın kendi eylemlerinin sorumlusu olarak değerlendiren modern düşünceye göre özgür insan için demokratik sisteme geçmesinden başka bir yol yoktur. Siyasal devrimlerin hepsinde, ortaya atılan en yaygın argüman hak arayışıdır. Bu hak arayışının hedefinde doğrudan devletin yönetimi bulunur. Devleti yönetenlerin devrilmesi, siyasal devrimlerin tipik özelliğidir.

Siyasal devrimler, özü itibariyle ütopyik kalkışmalar biçiminde düşünülür. Onları tasarlayanlar, eyleme geçmeden önce düşüncelerini yansıtan bazı argümanları edebiyat ve sanat yoluyla yayarlar. Bu noktaya dikkat çeken Lequenne, devrimlerin gerçekleşmeden evvel edebî yazının ütopyik hüviyete büründüğünü söyler. Siyasal devrimler ile birlikte insanların mutluluğa, adalete, hürriyete kavuşacağı iddiası ütopyik metinler tarafından halka aşılır (Lequenne, 2000: 121). Ütopya, siyasal devrimin itici gücüdür; insanları harekete geçirecek enerji, ütopyada mevcuttur. Bütün siyasal devrimler, çoğu gerçekleşmekten uzak ütopyaların itici gücüyle gerçekleşir.

Felsefi arka plandan yoksun bir devrimin varlığını düşünmek imkânsızdır. Fransız İhtilali'nin arkasında aydınlanma düşünürlerini; 1917 Ekim Devrimi'nin arkasında Marksist felsefeyi görürüz. Bu devrimlerin çoğunun ortak hedefi ülkeyi eşitlik üzerine yeniden imar etmektir. Modern devletin doğuşunda önemli etkileri olan söz konusu devrimlerin, devlet yapısında yarattığı en büyük değişikliklerden biri, devlet-birey ilişkilerinin yeniden düzenlenmesidir. Modernitede, insanların yönetimle olan bağları düzenlenirken yasalar göz önünde tutulur. Hazırlanan yasalar, sadece yönetimi belirlemekle kalmaz; insanın dış dünyaya yaklaşımını da değiştirir. Ortaçağın alınıp satılan serflerinden yönetimi etkileyen aktif bireylere dönüşen insanın, benlik algısının çok farklı olacağı unutulmamalıdır. Modern zamanların insanları yönetimden pay almayı doğal bir hak olarak görür; dolaylı yoldan ülkenin yönetimine dâhil olur. Böyle bir kişinin benlik algısının olumlu yönde gelişeceği aşikârdır.

Diğer bir devrim ise *sanayi* alanında gerçekleşir. Sanayi devrimi, XVIII. yüzyılın sonlarından XIX. yüzyılın ortalarına kadar olan dönemde buhar makinesi, lokomotif gibi icatlar ile insan gücünün yerini makinenin gücünün aldığı sürecin adıdır. Buhar gücüne dayalı makineleşme İngiltere'de başlar, daha sonra diğer Avrupa ülkelerine ve Amerika'ya yayılır. Terim olarak sanayi devrimi 1830'larda, teknik gelişmelerin sanayide kullanılmasından sonra üretimin artması ve buna bağlı olarak toplumsal yapının değişmesini ifade eder. İlk defa Louis-Auguste Blanqui, 1837'de sanayi devriminden (la révolution industrielle) söz eder. Friedrich Engels

(1820-1895) *1844'de İngiltere'de İşçi Sınıfının Durumu*<sup>6</sup> (The Condition of the Working Class in England in 1844) adlı eserinde, sanayi devrimini üretimle birlikte bütün toplumu değiştiren bir devrim olarak kullanır. Arnold Toynbee, 1881'de verdiği derslerde sanayi devrimi teriminin yayılmasını sağlar (New World Encyclopedia, 2015). Sanayi devriminin arkasındaki dinamik Max Weber'e (1864-1920) göre protestan ahlakıdır. Dünyaya günahkâr geldiğini düşünen Protestanlar, çalışarak bu günahı kurtulabileceklerini düşünürler. Alman düşünürün iddiası dikkate alındığında sadece sanayi devrimi değil, kapitalizmin kendisi de protestanların nitelikli ve düzenli yaşama isteklerinden kaynaklanır (Weber, 1993: 264). Sanayi devrimi, çoğunlukla burjuvalardan oluşan protestanların iş ahlakıyla gerçekleşen sosyal ve tarihsel bir olgudur.

Sanayi devrimi, modernitenin diğer devrimleri gibi günlük hayatı hızlı bir şekilde değiştirerek geleneksel yaşam tarzlarını aşındırır. Bilim ve teknikteki ilerlemeler sayesinde üretim araçları kas gücünden buhar gücüne doğru bir dönüşüm geçirir. Makinenin geleneksel dokuma tezgâhlarının yerini alması, küçük atölyelerin kapanmasına ve yerine büyük fabrikaların kurulmasına yol açar. Buhar gücü ile çalışan makineleri besleyebilmek için kömür madenleri hızla işletilir. Gerekli işçi ihtiyacını karşılamak için erkeklerin yanında kadınlar hatta çocuklar çalıştırılır. Taşrada geleneksel tarım üretiminin yerini modern yöntemlere bırakması, burada yaşayan birçok kişinin işsiz kalarak şehirlere göç etmesine neden olur. Bu dönemde Avrupa şehirleri köyden gelen nüfuz ile hızla büyür. Bunun neticesinde kent olgusundan kaynaklanan yeni problemler doğar. Makineleşme sebebiyle kırsalda işsizlik artar; şehirlerde burjuvazinin yanında fabrikalarda çalışan işçi sınıfı yükselir. XIX. yüzyılın ortalarına doğru Avrupa'da, sanayileşmenin yol açtığı problemler, işçi sınıfı ayaklanmalarını tetikler. Bu ayaklanmalar, günümüz Avrupa toplumunu şekillendiren önemli gelişmelerden biri olarak kabul edilir.

Üretiminin hızlı bir biçimde artması, yeni hammadde ihtiyaçlarını doğurduğu gibi fazla elde edilen ürünlerin elden çıkarılması için yeni pazarların bulunmasını zorunlu kılar. Bu problemleri aşmaya çalışan sanayileşmiş Batılı devletler, diğer

---

<sup>6</sup> Engels'in bu eseri Türkçeye *İngiltere'de Emekçi Sınıfının Durumu* adıyla çevrilmiştir. Bk. Friedrich Engels (1997). *İngiltere'de Emekçi Sınıfının Durumu*. Yurdakul Fincancı (çev.). İstanbul: Sol Yayınları.

devletleri hem bir hammadde kaynağı olarak hem de mallarını satacak bir pazar olarak kullanırlar. Üçüncü dünya ülkelerini sömürgeleştirirken anlayamayan Batılı devletler zaman zaman birbirleriyle savaşarak büyük felaketlere sebep olurlar. Birinci ve İkinci Dünya savaşının ortak bir isminin paylaşım savaşları olması bu açıdan mantıklıdır. Savaşlar sadece taraf ülkelerin topraklarında cereyan etmez; sömürgeleştirilen birçok devlet savaşın tarafı olmadığı halde savaştan etkilenir. Sanayileşme sadece Avrupa'nın sosyal yapısını dönüştürmekle kalmaz; bütün dünyanın dengesini sarsar.

Moderniteden önce insanlar, doğa ile iç içe yaşarken doğanın şartlarına göre hayatı biçimlendirirlerdi. Tarih boyunca insanlar doğayı dizginlemeye çalışsa da sonunda doğanın koşullarına uymak zorunda kaldıkları görülür. Sanayi devrimi ve sonrasındaki gelişmeler, modern insanın yeryüzünü bir cennete çevirme hedefine en büyük desteği sunar. Rönesans ve Reform'dan beri kendisini yeniden keşfetmeye çalışan modern insan, doğadaki konumunu belirledikten sonra sanayi devrimi ile birlikte doğanın efendisi olmaya koyulur. Lokomotifin icadı ile uzun mesafeler kısılır; ampulün icadıyla gece aydınlanır; telefon ve telgrafın icadı ile uzak yakınlaşır; fotoğrafın icadı ile insanın zamandaki durumu geleceğe aktarılır. Modern insan adeta doğa içindeki durumunu düzelterek dış koşulların sınırlamalarının üstesinden gelmeye çalışır. Doğanın dizginlenmesinden sonra Avrupa'da refah artar. İlk metropol şehirler oluşur ve buralarda yeni ortaya çıkan işçi sınıfı ile burjuva sınıfı arasında çatışmalar tırmanır. Geleneksel toplumu oluşturan değer ve normlar zamanla çatlar; sanayi toplumunun değer ve normları Avrupa'ya hâkim olur.

Günümüz toplumlarının yapısını ifade etmek için kullanılan kitle kültürünün ilk belirtileri, sanayi devriminden sonra ortaya çıkar. Sanayileşme sayesinde, fazla üretilen ürünlerin pazarlanması, toplumu oluşturan insanları kitleye dönüştürür. Toplumun kitleye dönüşmesinde sanayi üretim biçimlerinin etkili olduğu söylenebilir. Eagleton, malın değerinden ziyade malın satış miktarına odaklanan sanayi üretim biçiminin ortaya çıkmasının kitle kültürünün doğmasına yol açtığını belirtir (2004: 55). Sanayi devrimi sonrasında insanın günlük ihtiyaçlarına yönelik üretim, yavaş yavaş yerini insanın hangi nesneyi arzuladığına yönelir. Bireyin arzularına yönelik üretilen nesnelere anlamı aşınır; nesnelere artık insanın hayatını

sürdürmesi için gerekli olan araçlar değildir. Sanayi devriminin buna benzer sonuçları, sanat ve edebiyatı da etkilemiş; farklı sanat akımlarının ortaya çıkmasını tetiklemiştir. Postmodernizmi anlattığımızda bu konuya geri döneceğiz.

Modernitenin bütün devrimleri, birbirini tamamlar. Modern dünyayı oluşturan bireyselleşme, sekülerleşme, endüstrileşme, metalaşma, kentleşme, bürokratikleşme, aydınlanma hareketi insanı ve dünyayı modernleştirme teşebbüsleri olarak değerlendirilebilir. Bu süreçlerin hepsi modernite devrimlerinin, birer sonucu olarak okunabilirler. XX. yüzyılda sosyal bilimler alanında sürekli dillendirilen tüketim toplumu olgusu modernitenin devrimlerinin bir sonucudur. “Modern toplumlar bir gelişme yani sanayileşme, yükseköğrenim, zenginleşme, çağdaşlaşma, demokratlaşma aşamasından sonra total denilebilecek bir tüketim aşamasına geçmişlerdir” (Adanır, 2010: 52). Bu yüzden postmodern durum ile özdeşleştirilen tüketim toplumunun kökenlerini başta sanayi devrimi olmak üzere modern devrimlerin etkilerinde aramak gerekir.

### **2.1.1.2.3. Aydınlanma Projesi**

Modernitenin en önemli yönünü, şüphesiz aydınlanma (İng. enlightenment) hareketi oluşturur. Tuncay Saygın, insan merkezli bir evren anlayışının kabul edilmesi ve sonrasında insanın her şeyin hâkimi olabileceği düşüncesinin, aydınlanma hareketinin ürünü olduğunu belirtir. Bundan dolayı çağdaş düşüncenin neredeyse bütün soruları ve yanıtları doğrudan veya dolaylı yönden Aydınlanma Çağı'nı referans alır (Saygın, 2010: 8). Bu gerçekten yola çıkılarak modernitenin birçok yapısal özelliğinin, aydınlanmanın ilkelerinden kaynaklandığı söylenebilir.

Aydınlanma, XVII. yüzyılda, İngiltere’de başlayan, daha sonra XVIII. yüzyılda Fransa ve Almanya’da olgunlaşarak bütün Avrupa’ya yayılan bir düşünme hareketidir (Güçlü vd., 2003: 138). Kişinin aklını kullanarak sitemli düşünme eylemine geçmesini imleyen bir terim olarak aydınlanmanın kökeni, Antik Yunan’da ilk sistemli düşünme eylemini gerçekleştiren Thales’e kadar götürülebilir. Nitekim XVII. ve XVIII. yüzyıllarda entelektüel bir hareket olarak başlayan aydınlanmanın kökeni Antik Yunan’a dayanır.

Terim olarak aydınlanma, Hançerlioğlu'nun vurguladığı üzere toplumu insan aklı ve doğasıyla düzenleme amacını güden eğilim anlamına gelir (Hançerlioğlu, 1989: 21). Felsefe tarihinde, genelde XVIII. yüzyıl, *Aydınlanma Çağı* adıyla anılır. Bu yüzyıla gelene kadar Avrupa'da yaşanan birçok gelişmenin, aydınlanma hareketinin başlamasında etkili olduğu bilinir. Martin Luther'in, Calvin'in, Descartes'ın skolâstik düşüncenin temellerini sarsmaları, akıl merkezli dünya görüşünün erken adımları olarak kabul edilebilir. Başta Fransa, İngiltere ve Almanya'da olmak üzere birçok Avrupa ülkesinde, aydınlanma filozofu çıkar. Bacon (1561-1626), Hobbes (1588-1679), Locke (1632-1704), Bayle (1647-1706), Montesquieu (1689-1755), Voltaire (1694-1778), Leibniz (1647-1716), Wolff (1679-1754), Lessing (1729-1781), Herder (1744-1803), Kant (1724-1804) önde gelen Aydınlanma Çağı filozoflarıdır. Farklı ülkelere birçok aydınlanma filozofunun çıkması ve aydınlanmanın bütün Avrupa'ya yayılmasının, bazı nedenleri vardır. Gazete ve dergilerin XVIII. yüzyılda çoğalması ve filozofların basın yolu ile düşüncelerini farklı ülkelere kısa sürelerde yaymaları, bu nedenlerden ilkidir. İkinci neden ise aristokratların, filozofları koruyup kollamaları ve düşüncelerini yaymaları için fırsat sağlamalarıdır.

Aydınlanma, her şeyden önce geleneksel Avrupa düşüncesine, bir tavır takınma halidir. Cevizci, aydınlanmayı belirleyen tavır ve eğilimlerin akılcılık, hümanizm, deizm veya ateizm, ilerlemecilik, iyimserlik ve evrensellik olduğunu söyler (2013: 166). Modernitenin önemli bir ayağı olan aydınlanma, bir proje olarak görülüp değerlendirilir. Bu projenin birinci özelliği, insan aklını merkeze alıp insanı her türlü dogmadan kurtarma amacını gütmesidir. Aydınlanma filozoflarına göre insanın eylemleri önceden belirlenmemiştir; iradesi elinde olan insan aklını kullanarak kendisini yeryüzünde inşa eder.

Aydınlanma, insanî olan ile ilgi bir harekettir. Terentius'un "insanî olan hiçbir şey bana yabancı değildir" sözü, aydınlanma filozoflarının ortak düşüncelerini yansıtır. İnsan ve insanî değerlere yaptığı vurgudan dolayı bu hareket, hümanist bir karaktere sahiptir. Söz konusu fikir hareketi Tanrı'nın, insanın bütün eylemlerinin nedeni olduğu düşüncesini reddederek insan aklının yüceliğini gündeme getirir. Bazı XVIII. yüzyıl filozofları, Tanrı'nın varlığını kabul etmeyerek ateist, bazıları ise



Tanrı'nın her şeyi yarattıktan sonra köşesine çekildiğini iddia ederek deist bir tavır takınır. Her iki tavırda da insanın, aklının yönlendirmesi ile hareket ettiği düşüncesi baskındır. Bu yüzden felsefe tarihinde deist ve ateist tavırlar, aydınlanmayla özdeşleşmiştir.

Aydınlanma düşünürleri, tarihin insan eylemlerinin sonucu olarak ilerlediği görüşünü savunurlar. Bu görüşün esası, ideal toplum düzeni sağlanana kadar ileriye doğru hareket edilmesidir. Her türden kaderciliği yadsıyan aydınlanma, insanın geleceği kendi iradesiyle hazırladığı fikrini benimser. Buna göre kişinin, yeryüzünün öznesi olabilmesi için hayata, kendisine ve geleceğe iyimser yaklaşması şarttır. Doğanın ancak iyimserlikle dönüştürülebileceğine inanan filozoflar, insanî olan her şey evrenseldir, görüşünü dile getirirler.

Bilginin kaynağı ve elde edilmesi problemi, aydınlanma filozoflarının zihnini epey meşgul eder. Tarih boyunca bilginin kaynağı ile ilgili birçok görüş ortaya atılmış, bu görüşler çerçevesinde insanın varoluşu anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Hristiyan öğretiler üzerinde de etkili olan Platon'un bilgi anlayışı öne çıkan görüşlerden biridir. Platon'a göre insandan bağımsız bir bilgi yoktur. Her bilgi ruhta bulunur ve önceden elde edilmiştir, kişinin bütün bildikleri ruhta saklı olanları anımsamasına dayanır. Bu yüzden deneyler ve duyularla bilginin elde edilmesi diye bir şey söz konusu olamaz. Aydınlanma düşünürleri bilginin insandan bağımsız bir şekilde bulunduğunu, insanın duyuları vasıtasıyla, deneyimleyerek bilgiye ulaştığını ileri sürerler. Aydınlanmanın bilgi anlayışı bu yüzden ampirizme (deneycilik) dayanır. Mesela İskoç düşünür David Hume (1711-1776), "insanın asla önceden hiçbir şey bilemeyeceğini, deneylerle bilgiyi elde edeceğini ifade eder" (Johnston, 2015: 139). Söz konusu yaklaşım bilen özne olarak insanın, aktif eylemde bulunmasını öngörür.

Modern Batı düşüncesi, çoğunlukla aydınlanma düşüncesi etrafında tanımlanmaya çalışılır (Megill, 2012: 542). Yaklaşık iki yüzyıldır, aydınlanmanın ne olduğu problemi, Batılı düşünürlerin kafasını karıştırmaktadır. Hayatın her aşamasına nüfuz eden bu tutumun, neye işaret ettiğini en iyi açıklayan filozof, Foucault'a göre Kant'tır. Kant, *Aydınlanma Nedir?* adlı yazısında, kısa ama önemli tespitlerde bulunur. Alman filozofun düşüncesine göre aydınlanma, "insanın kendi

suçu ile düşmüş olduğu ergin olmama durumundan kurtulmasıdır” (Kant, 2015). İnsanın aklını başkasının kılavuzluğuna başvurarak kullanması erginleşmesini engeller. Kant’ın düşüncesi uyarınca insan korkaklık ve bazı çekincelerinden dolayı aklını başkalarının kılavuzluğuna verir ve erginliğini kaybeder. Böyle bir durumun ortaya çıkmasında insan aklı suçlanmamalıdır. Kişinin yanlış bir tutum sergilemesi, erginleşememesine yol açar.

İnsan, bütün dogmalardan sıyrılıp özgürleşmediği sürece aklını kullanamaz. Bu yüzden Kant, bireyin, aklını kullanabilme cesareti göstermesi gerektiğini söyleyerek eyleme geçebilen bir özne olmasını arzular. İnsan ve insan aklına verdiği önemden dolayı Kant, birçok kişiye göre “Ortaçağ’ın dünya görüşünün izlerini modern felsefeden silmiş, mutlak bir hümanizmi tüm unsurlarıyla hayata geçirmiş” (Cevizci, 2011: 707) aydınlanma filozofu olarak kabul edilir. Alman düşünür, *Aydınlanma Nedir?* yazısında, insanın, ilahî bir kuvvete ihtiyaç duymadan hayatını düzenleyebileceğinden söz ederek hümanist bir tavır takınır. Kant, insanı sadece dinin zincirlerinden kurtarmaya çalışmaz, aklını kullanmasına engel olabilecek her türlü durum ve kişiden de özgürleştirir. İnsanın özgür bir şekilde aklıyla eyleme geçebilme cesaretine sahip olması için eleştirel bir tavır takınması ön koşuldur. Nitekim Kant’a göre Aydınlanma Çağı, *eleştiri çağıdır*. Alfred Weber, Kant’ın eleştiri sözcüğü ile, onaylamadan önce tartan ve bilmek iddiasında bulunmadan önce bilginin şartlarını öğrenmeye çalışan felsefeyi kastettiğini söyler (1998: 304). Kant’ın düşünceleri göz önünde bulundurulduğu takdirde, insanın etkin bir özne olabilmesinin şartı, korkularını ve tembelliğini yenerek kurumsallaşan dine eleştirel yaklaşmasıyla mümkündür.

Foucault, Kant’ın düşüncelerini değerlendirirken aydınlanmanın insanlığın bir dönemi biçiminde ele alınması gerektiğine değinir.<sup>7</sup> Önceki dönemlerde başkasının düşüncesinin nesnesi olan insan, aydınlanma hareketi ile birlikte kendi düşüncesinin nesnesi durumuna gelir. Aydınlanma felsefesi, insanın şimdiki zaman içindeki durumuna odaklanarak kişinin zaman tasavvurunu dönüştürür. Foucault,

<sup>7</sup>Foucault, Kant’ın *Aydınlanma Nedir?* (Was ist Aufklärung) metniyle ilgili *Aydınlanma Nedir?* (Qu’est-ce que les Lumieres?) adlı bir yazı yazar ve Collège de France’da konuyla ilgili bir ders verir. Söz konusu bu yazı ve dersin içeriğinin anlatıldığı metin Türkçeye çevrilmiştir. Bk. Michel Foucault (2011a). *Özne ve İktidar* (1. Baskı) Işık Ergüden-Osman Akınhay (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 162-192.

insanın şimdiki zamanda kendi tarihsel konumunu görebilmek ve cehalet ile yanılısamayı alt etmek için ancak akıl ile yol alabileceğini söyler (2011a: 166). Kant'ın, aydınlanmayı bir çıkış yolu biçiminde ele aldığını belirten düşünürüne göre aklın kullanılması noktasında, irade ve otoritenin durumu değişikliğe uğratılır. Akıl, otoritenin emrinden alınır, iradenin kullanımına sunulur. Kant, aydınlanmayı aklın kendisinden başka amacı olmaması durumu olarak nitelendirir. Aklın sadece kişisel özgürlükler için kullanılmasının aydınlanma olamayacağını söyleyen Foucault'un açıklamasına göre, aydınlanma “aklın evrensel, özgür ve kamusal kullanımlarının üst üste bindiği” (2011a: 179) yerde bulunur. Yani aydınlanma, kişisel bir hareket değil, toplumsal dönüşüm sürecini vurgulayan bir devrim olarak görülmelidir.

Eleştiri çağı filozofları, Ortaçağ'da erk sahiplerinin toplum üzerindeki egemenliklerini meşrulaştırmak için kullandıkları hurafelerin, insan bilinci üzerindeki etkilerini yıkmaya çalışırlar (Kula, 2009: 20-21). Bunu yapabilmek için insanın sorgulayabilme yetisini kazanabilmesi gerekir. Bundan ötürü aydınlanma düşüncesinin temelinde, insanın yerleşik değerlere yönelttiği bir sorgulama vardır, denilebilir. Sorgulamanın amacı, insanın, kendisini geleneksel düşüncelerden arındırarak bir özne biçiminde ortaya koymasıdır. Bu yüzden Foucault da Kant gibi aydınlanma döneminin sorgulayıcılığını vurgulamak için *eleştiri çağı* ifadesini kullanır (2011a: 180). Aydınlanma, bu bağlamda bir proje olarak değerlendirilebilir. Habermas'ın söylediği üzere aydınlanma; bilim, ahlak ve sanat alanlarını dinden kopararak her birini kendi normuna göre özerk alanlarına ayırır ve onlara yönelik eleştiri geliştirir. Aydınlanma Projesi'nin esası bilim, ahlak ve sanat alanlarıyla ilgili hakikat, adalet ve güzellik gibi normları gündelik yaşamın akışına uydurmak ve bu yolla sözü edilen alanları zenginleştirmektir (Anderson, 2009: 58).

Kant, Voltaire, Montesquieu, Locke gibi düşünürlerinin çalışmalarında, değerlerin insan aklına göre temellendirilmesi gayretinin öne çıkarıldığı görülür. Örneğin hukukta, doğal hukuk ve doğal hak gibi kavramlar yaygınlık kazanır. İnsanın yeryüzüne gelmesi ile birlikte var olan doğal haklar, aşkın bir güç tarafından insana verilmediği gibi hiç kimse tarafından da ondan alınmaz. Her yerde olduğu gibi hukukta da tek ölçüt insan aklıdır. John Locke, “hukuk kavrayışını özgürlük kavrayışıyla özdeşleştirerek hukuku insana yararlı olan şeyleri yapabilme hakkı

olarak belirler” (Timuçin, 2012: 196). Locke’un düşüncesinde doğal haklar, ancak özgürlükle var olurlar. Aydınlanmanın temel ölçütü olan özgürlük sadece haklar konusunda değil, estetik yargılara varabilmede karşımıza çıkar. Kant, ancak özgür bireylerin güzel hakkında yargıda bulunabileceğini söyler.

Aydınlanma, insanın değerli olduğu fikrinden yola çıkarak bireyin yüceltilmesi gerektiğini savunur. Fakat aydınlanma, kişiyi yüceltirken dinî değerlerden radikal bir biçimde sapar. Hristiyanlık, insanın günahlardan sıyrıldıkça yüceleceğini ileri sürerken aydınlanma, insanların geleneksel inançlardan kurtulup kendi iradesi ile eyleme geçtiği sürece yüceleceğini iddia eder. İnançları özgürleştirme konusunda, radikal dönüşümlere yol açan aydınlanma düşünürlerine göre din adamlarının yönlendirmeleriyle inançlar düzenlenmemelidir. İnançlar, ancak aklın süzgecinden geçirilerek temellendirilir. Kişinin dinden özgürleşmesi kadar doğanın sınırlamalarından kurtulması da önemlidir. Öteden beri doğayı bir öcü gibi gösteren anlatıların üstesinden bilim sayesinde gelinir. Aydınlanmanın hedefi, her alanda insanı yeryüzüne efendi kılmaktır. Bunu yapmak için insanı, dinden kaynaklanan önyargılardan kurtarmak ve aklın rehberliğinde yüceltmek gerekir.

Modernitenin her aşamasında karşımıza çıkan aydınlanma hareketi, sekülerleşmenin Batı toplumunun yaşama biçimi olmasını sağlar; insanın doğaya karşı özgüven kazanmasına yardımcı olur; hukuk, sanat, ahlak gibi alanlarda, dini dışarıda bırakacak şekilde yeni değer alanları oluşturur. Fransız İhtilali’nin arka planında ve ulus devletlerin ortaya çıkmasında aydınlanma filozoflarının düşünceleri bulunur. Aydınlanma, modernitenin hem projesi hem de pratiği olarak göze çarpar. İnsanın doğuşu, Tanrı’nın ölümü olarak kabul edilen aydınlanma düşüncesi, modern Avrupa’nın yapı taşlarından biridir.

#### **2.1.1.2.4. Bireyselleşme**

Birey (İng. individual), sosyolojik anlamda toplumu oluşturan her bir insan (Hançerlioğlu, 2007: 49); felsefî anlamda ayrı bir birlik olarak var olan, ayrı tutulabilen ve bir nesnenin öznesi olabilen kişi (Cevizci, 2013: 272) şeklinde tanımlanabilir. Bir insanın birey olabilmesinin temel şartı, başkalarından ayrı ele alındığında ontolojik olarak bütünlük gösterebilmesidir. Bireyin oluşmasında tarihin,

çevrenin, toplumun, kalımsal özelliklerin etkisi vardır. Sosyolojik açıdan birey toplumdan bağımsız olarak değerlendirilemez.

Kişi birey olarak kurgulamak, modernitenin önemli hedefleri arasındadır. Modernitenin felsefesi ve uygulamaları, insanı bireyselleştirmeye yöneliktir. Kavram olarak bireyselleşme, “kişinin toplumsal bağlardan, grup bağlılığından uzaklaşarak bireycilik yönünde ilerlemesidir” (Budak, 2009: 136). Fakat bireyselleşmenin kavram anlamı, tek başına modernite ile ilişkisini açıklamaz. Tarih, felsefe, sosyoloji, psikoloji açısından yaklaşarak bireyselleşmeyi değerlendirmek gerekir.

Avrupa’da, burjuva sınıfı yükseldikçe ve kentleşme yayıldıkça bireyselleşmenin ilerlediği gözden kaçmaz. Denilebilir ki bireyselleşme, modernitenin diğer unsurlarıyla beraber gelişen, insanın her yönüyle dönüşümünü anlatan bir kavramdır. Bu dönüşüm, modernitenin ilk dönemlerine kadar götürülebilen edebiyattan sanata, siyasetten felsefeye birçok alanda görülen bir paradigma değişikliğidir. Alain Touraine, *Modernliğin Eleştirisi* (Critique de la Modernite) adlı eserinde, modernliğin tarihinin aydınlanma felsefesinden sonra, kişisel ve kolektif bir öznenin ortaya çıkmasının tarihi olduğunu söyler. Düşünürü göre, bu özne hem kendini var olan toplumsal rollerden kurtarır hem de toplumsal ve kültürel bir kimlik olarak kendini yeniden kurar (Touraine, 2010: 12). Toplumsal ve kültürel bir kimlik olarak kendini yeniden ortaya koyan özne, bireyselleşerek özerkliğini ilan eder. Peter Wagner de modernite söyleminin, en sağlam şekilde özgürlük ve özerklik düşüncesine dayandığını söylerken bireyselleşmenin önemine göndermede bulunur (2005: 27). Çünkü özgürlük ve özerklik, Batılı öznenin birey olabilmesiyle mümkün olabilir. Bu açıdan yaklaşıldığında birey olabilmek özgür ve özerk olabilmek ile eş anlamlıdır. Moderniteye göre birey, özgürlüğünü ve özerkliğini her türlü doğmadan sıyrılarak elde eder.

Modern Batı düşüncesi, Tanrı’nın yeryüzünden çekildiği görüşüne dayanır. Buna göre evren ve özellikle birey Tanrı’yı merkez alan yöntemlerle incelenemez. Nitekim Vico (1668-1774), *Yeni Bilim* adlı eserinde, sivil toplum dünyasının insanlar tarafından yapıldığını ve bu yüzden ilkelerinin insan zihninin değişimleri içerisinde bulunduğunu söyler. Bilim adamlarının enerjilerinin çoğunu, tabiatı incelemeye vermelerinin nedeni tabiatın ilkelerin insan tarafından konulmamasından kaynaklanır

(Vico, 2007: 132). Sivil toplum ve sivil toplumdaki neşet eden birey ise Tanrı'nın bir eseri değildir. Bu yüzden Tanrı'ya göre açıklanamazlar. Modern felsefenin birey olgusuna yaptığı vurgu, esasında onun Tanrı ile olan bağının kopukluğuna yöneliktir.

İnsanın hurafelerden sıyrılıp özgürleşmesi, kişinin değerli olma hali, bireyin her şeyden önce geldiği anlayışı, bireyselleşme sürecine ilişkindir. Hümanizm, Rönesans, Reform ve aydınlanma hareketi ile birlikte insan yeniden keşfedilir. Kişinin kendi başına bir değer olarak benimsenmesi, bireyselleşmenin ilk adımı olarak kabul edilir. Bu da Rönesans dönemi düşünürlerinin, insana yönelerek onu eşsiz bir varlık biçiminde ele almalarıyla başlar. Aydınlanma döneminde insanın, aklını kullanarak varoluşunu temellendireceği düşüncesinin yayılması, bireyselleşmeye hız kazandırır. Sanayi devriminden sonra Avrupa'da, kentleşmenin artması, önceden felsefi alt yapısı hazırlanan bireyselleşmenin günlük hayatta da etkili olmasını sağlar.

Bireyselleşme, felsefi bir öğretiyi olan bireycilik (İng. individualizm) ile sıkı bir ilişki içindedir. Kökenleri Platon'a kadar giden bireycilik, "bireysel insan varlıklarına ontolojik, mantıksal, metodolojik ve aksiyolojik bir öncelik veren, somut olan gerçekliklerini vurgulayan görüş veya anlayış" (Cevizci, 2013: 272), anlamına gelir. Bireyselleşme; epistemolojide, ontolojide, etikte, siyaset felsefesinde insanın merkeze alınmasının bir sonucu olarak sosyal hayata yansır. Bireysellik, kişinin tek başına bir *gerçek* olduğu anlamında olumlu karşılanır. Fakat kişinin kendisi için var olduğu anlamında, bireysellik, olumsuz bir anlamı çağrıştırabilir. İnsanın kendi aklını kullanabilme yetisine sahip olması, bireyselleşmesinin ön koşuludur. Modernitede, Tanrı'nın mutlak gerçek olduğu fikri yerine bireyin mutlak gerçek olduğu varsayımını kabul eden kişi bireyselleşebilir.

Modernitenin birer unsuru olan evrensellik ile bireysellik birbiriyle çelişen iki kavram gibi durur. Birey eksenli düşüncenin, evrensel değerleri nasıl özümseyeceği tartışma konusu yapılır. Hançerlioğlu, bireyin kendi aklını kullanarak evrenselliğe bağlandığını söyleyerek konuyu çözümlenmeye çalışır. Ona göre birey, bireysel olan ile evrensel olanın aynı yerde kesişmesi ile ortaya çıkar (Hançerlioğlu, 1989: 37). Modernite, bütün insanların aydınlanarak kendi bireysel gerçekliklerinin farkına varmalarını, evrensel bir değer haline getirir. Burada hem evrenselliği savunması

hem de bireyselliği savunması noktasında modernite çelişkili bir durum sergiler. Eagleton, modern ulus devletlerin birey ile evrenselliğin siyasî karşılığı olarak ortaya çıktığından söz eder. Birbirinin karşıtı gibi duran iki kavram aynı zihniyetin ürünü olarak aynı zeminde bulunur. Fakat birey ile evrensel arasında her an bozulacak bir siyasî müzakere bulunur (Eagleton, 2005: 72). Nitekim modernite bireyselliğe vurgu yapsa da bireyleri evrensel değerlerde eşitlemeye çalışır. Bireysellik ile evrensellik arasındaki dengenin kurulamadığını düşünen eleştirel modernizm temsilcileri ve postmodernistler, bireyselleşme olgusunun bir yanılsamadan ibaret olduğunu ileri sürerler.

Bireyselleşme, her şeyden önce bireyin bir gerçek olarak var olmasına göndermede bulunur. Fakat bireyselleşme, kişinin bir gerçek olmasının dışında daha fazla şeyle ilintili bir kavramdır. Horkheimer, bireyden tarihsel bir varlık olarak söz etmenin onun mekân ve zamanda algılanan bir varlık olarak düşünmek anlamına gelmediğini söyler. Ona göre birey olmak, insanın kendi bireyselliğinin farkına varabilmesi ve kendi kimliğini tanıyabilmesi demektir (Horkheimer, 2013: 145). Bireyin varoluşunun farkına varabilme cesareti göstermesi, bireyselleşme yolunda atılan ilk adımdır. Varoluşunun farkına varan birey, aklın aracılığıyla kendisini ve çevresini düzenler. Bu yüzden bireyselleşme, insanın birey olarak kendini ve yeryüzünü aklının aracılığı ile dönüştürme faaliyeti şeklinde ele alınabilir. İnsanın söz konusu dönüştürme faaliyetine yeltenmesi, ilk modern düşünürlerden Descartes'ın, ünlü “düşünüyorum o halde varım” (cogito, ergo sum) önermesine kadar götürülebilecek köklü bir geçmişe sahiptir. Descartes düşünme edimini, “ben”in var olma koşulu olarak ortaya atarken aynı zamanda “ben”in kendi başına varlığını da öncelemektedir. Fransız düşünürüne göre “ben” bilinçli bir varlık olarak kendisinin farkında olabilmelidir. “Burada ‘ben’ özerk olmakla kalmayıp kendi içinde tutarlı olarak da görülür; bu nedenle de bilinçle çatışkı içinde olmasına karşın var olan ‘ben’den ayrı bir başka zihinsel etkinlik alanı daha tasarlanamaz” (Sarup, 2011: 11). Aydınlanma filozofları, Descartes'in, “ben”i bilinçli bir varlık olarak ele alma eğilimini daha da ileri götürerek onu yeryüzünün kurucu öznesine dönüştürürler. İnsanın yeryüzünün öznesi olmasının temeli, bilinçli bir biçimde varlığının farkına varmasıyla atılır. Kişinin varlığının farkına varması, sorgulayabilmesinin, keşfetmesinin, dünyayı imar etmesinin, özgür olabilmesinin ön

koşuludur. Luc Ferry, bireyselleşmenin, Descartes'ın yaşadığı çağdan bu yana Batı uygarlığının yaygın eğilimi olduğunu belirtir. Ona göre birey, Batı toplumunun gerçek atomudur. Özgür ve özerk olmasının yanında kendisi dışındaki bütün değerleri sorgular, kendi koyduğu normları istediği gibi değiştirir (Ferry, 2012: 273). Bireyin özgürlüğü ve özerkliği kendi hayatını düzenleyebildiği kadar anlamlıdır.

Bireyselleşme; Rönesans, Reform, aydınlanma, sanayi devrimi gibi birçok faktörden etkilenen, çok yönlü ele alınabilecek bir olgudur. Bu olgu, sadece ortaya çıkıp yaygınlaşması açısından değil, sebep olduğu bazı olaylar açısından da önemlidir. Öncelikle modern Avrupa tarihinde bir dönemeç olarak kabul edilen Fransız Devrimi'nin bireyselleşmeyi savunan aydınlanma düşünürlerinin bir ürünü olduğunu belirtmek gerekir. Fransız Devrimi sonrasında ortaya çıkan ulus devlet sisteminde, sosyal ve siyasî ilişkiler yeni değerler üzerine kurulur. Ulus devlette insanların temel karakteri, her alanda bireysel teşebbüste bulunabilme cesaretine sahip olmaktır. Öte yandan modern devletin ve toplumun insana yaklaşımı da birey olgusu çerçevesinde yeniden düzenlenir. Bauman'ın söylediği gibi modern toplumda insanlar, modernitenin neden olduğu karmaşık ilişkiler içinde bireyselleşme etkinliği ile yeniden var olurlar (2011a: 61). Modernite ile birlikte gelişen liberalizm ve kapitalizmin, bireysellik ile sıkı bağları bulunur. Ekonomide bireysel teşebbüsü savunan modern düşünce, etikte ferdiyetçiliği önemser. Sanayi toplumunun insanı, ferdiyetçilik ekseninde değerlendirilebilir. Peter ve Birgitte Berger, modern insanın vazgeçilmez etik değerlerinin bireysel özgürlük ve bireysel haklar olduğunu belirtirler (2000: 93). Bireysel hakların çoğu, kişinin ferdi özgürlüğü ile alakalıdır. Bundan dolayı diğer alanlarda olduğu gibi etikte de bireyselleşme, kişinin özgürleşmesi anlamında kullanılır.

Bireyselleşme veya birey olabilme halinin yaygınlık kazanması, Avrupa'da, modern devletlerin temellerinin atıldığı döneme denk gelir. Bireyselleşmenin yol açtığı problemler de tam da bu dönemde başlar. Modern devletlerde, bütün bireyler yurttaşlık kavramı üzerinden eşitlenirler. Modernitenin bu paradoksal yönünü, Kahraman, özgürlük kavramlarıyla bütünleşmiş olan bireyselliğin, zamanla yurttaşlıkla yer değiştirmesi şeklinde değerlendirir (2009: 5). Bireyselliğin temellinde kişinin, değerli olması, tek başına bir anlam ifade edebilmesi bulunurken yurttaşlık



anlayışına göre kişi, yaşadığı toplum ile birlikte değerlidir. Bireyi, yurttaşlığın en büyük düşmanı olarak gören Tocqueville, bireyin ortak çıkarlar, iyi toplum, adil toplum gibi kavramlara kayıtsız ve kuşkucu baktığını söyler. Çünkü bireyselleşmiş kişiler, ortak çıkarlara kendi kişisel özgürlüklerinin önüne konulmuş birer engel olarak bakarlar (Bauman, 2011a: 66). Bireyselleşmenin, modern devletin işleyişi nedeniyle gerçekleşemeyen ya da kısmen gerçekleşip sonra baskı altına alınan bir hareket biçiminde ele almak mümkündür.

Bireyselleşme bir yanıla çok büyük bir problem olarak görünür. Simmel, bireyin özerkliğini ve bireyselliğini, ezici toplumsal güçlere ve sanayi toplumunun yapısına karşı korumanın modern hayatın en derin sorunlarından biri olduğunu belirtir (Simmel, 2009: 85). Sanayileşme sonrası ortaya çıkan metropoller, kişiyi hızla akıp giden bir yaşama sürükler. Metropolde, ulaşım hızlı akar; fabrikalarda üretim hızlı yapılır; haberler hızlı yayılır. Kişi, bu hıza hayatının her aşamasında uymak zorundadır. Metropol hayatına kendisini uyarlarlarken kişi, özgürlüklerinden ve isteklerinden ister istemez taviz verir. İnsana mutlak özgürlük ve mutluluk vermeyi vadeden modernite, kendi dayatmalarıyla onu sınırlamaktadır. Bu çelişkili durum, modernitenin en fazla eleştirilen yönlerinden biridir.

#### **2.1.1.2.5. Evrensellik**

Sosyal bilimlerde; değerlerin, normların, görüşlerin, hayat anlayışlarının yere, zamana ve kişiye göre değişiklik göstermemesi ve genelin onayını alması evrensellik (İng. universality) başlığı altında ele alınır. Modern çağlarda düşünüler, daha iyi bir dünya inşa etmek için herkesin üzerinde uzlaştığı değerlerin var olması gerektiğini ileri sürerler. Bu doğrultuda hümanizm fikrini evrensel bakış açısı olarak kabul ederler ve başka kişilere de kabul ettirmeye gayret gösterirler. Hümanizm, evrensel insan doğasına göre biçimlenmiş bir kavrayış ve anlayış olduğundan evrensellelikle yakın ilişki içindedir. “Evrensel, dolayısıyla da her zaman geçerli bir değer olan hümanizm, aynı zamanda insanın yeniden insan(cı)laştırma uğraşdır” (Kula, 2009: 11). Öte yandan hümanist hüviyete sahip olan Rönesans, aydınlanma hareketi, Fransız Devrimi evrenselliğe ulaşabilme çabasına temas eder. Bu temas, tamamen insanî olan ile ilişkilidir.

Moderniteden önce toplumun en önemli kurumu olan din, özünde evrensel değerlere göre biçimlenmiştir. Bütün insanların eşit yaratıldığı ve inananların kardeş olduğu düşüncesi, Hristiyanlıktan İslamiyet'e kadar birçok dinde görülen ve evrensellekle açıklanan öğretilerdir. Öte taraftan evrensellelik, "insanların sonunda tümüyle kurtulacaklarını ve Tanrı'nın bağışına kavuşacaklarını ileri süren bir Hristiyan inancının" (Hançerlioğlu, 1989: 102) adıdır. Din kurumu, en az modernite kadar evrensel değerlere sahiptir ve evrensel değerleri savunma noktasında moderniteden geri değildir. Modernitedeki evrensellelik ile dindeki evrensellelik düşüncesi arasındaki temel fark birincisinin insan merkezli, ikincisinin Tanrı merkezli olmasıdır. Modernitenin evrensellelik görüşü, dinî öğretilerin dışlanması ve bütün insanlar için geçerli olan değerlerin topluma, siyasete, hukuka egemen kılınması esasına dayanır. Modern düşünürler, dinî literatürden aldıkları evrensellelik kavramını kaynağından kopararak başka bağlamlarda kullanırlar.

Evrensellelik; ekonomiden siyasete, ahlaktan estetiğe, hukuktan eğitime her yerde ve herkes için geçerli olan değerler anlamında kullanılır. Modern evrensellelik anlayışının en fazla somutlaştığı alanların başında ahlak gelir. Aydınlanma filozoflarından Kant, ahlakî değerler ile ilgili evrensel yasalar konusunu gündeme getirir. Onun "başkalarının sana yapmalarını istediği şeyleri yapmalısın" sözü ahlak yasalarının evrenselleştirilebilme ilkesine vurgu yapar. Alman düşünür, evrensel ahlak yasasını belirlerken merkez değer olarak insanı alır. Ahlak yasasının dışarıdan insana verilmediğini söyleyen Kant, ahlakın insan aklının bir ürünü olduğuna inanır. Ona göre "ahlakî buyrukların temeli, insanın insanlığıdır; ahlak insanın kendi aklından, kendi içinden gelir" (Heimsoeth, 2007: 131). Kant ile birlikte gelişen modern ahlak felsefesi, insan eylemlerini belirleyen ilkelerin, bütün insanlar için geçerli bir yasa haline geldiğinde, hala geçerliliğini koruyabiliyorlarsa onları, ahlak ilkesi olarak kabul eder (Güçlü vd., 2003: 523). Geleneksel ahlak anlayışı, kişiyi dinî değerlere göre biçimlendirirken modernite, kişinin geleneksel ahlakî değerleri etkisizleştirerek evrensel bir toplumun ve kültürün parçası olması gerektiğini savunur.

Evrensellelik düşüncesinin güçlenmesinde aydınlanma hareketinin büyük katkısı vardır. Ahlakî değerlerin, insan aklının bir ürünü olarak değerlendirilen Kant,

kutsal ve aşkınsal olanı ahlak üzerindeki izlerini yok etmeye çalışır. Düşünür, yaşadığı dönemde yeni doğan bir disiplin olan estetiğin kavramlarını bile evrenselleştirir. Ona göre “beğeni yargısı apriori<sup>8</sup> birleşimsel bir yargıdır; güzel, kavramsal olmayan bir evrenselleştirme” (Jimenez, 2008: 97). Kant insan aklında, apriori kategorilerin varlığından söz eder. Bu apriori kategoriler, farklı alanlarda aynı akıl yürütme tekniğinin kullanılmasını sağlar. Bütün insanlarda bulunan apriori kategoriler, insanların akıl aracılığıyla evrensel değerlere ulaşmasına olanak tanır. Kant’ın söz konusu düşünceleri aydınlanmanın, aklın egemenliği ile insanlığı evrensel mutluluğa erişirme fikrine dayanır.

Ahlakî değerleri, evrenselleştiren diğer bir düşünür Hegel’dir (1170-1831). Onun, Efendi-Köle diyalektiğinde öne sürdüğü görüşler, evrenselleştirme çerçevesinde değerlendirilebilir. Hegel’in açıklamasına göre efendi veya köleden birinin, kendisinin farkına varabilmesi için ötekinin varlığı zorunludur. Ama efendinin özgürlüğü kölenin özgürleşmesi ile sağlanır. Köle, Hegel’in bu düşüncesinin, evrensel ahlakı bir ilke olarak ortaya attığını söyler. Hegel’den sonra özgürlük idesi evrenselleşir ve Avrupa’da, bir başkasını ezen insanın özgür olamayacağı anlayışı iyice yerleşir (Kula, 2010: 227). Modern düşüncenin önemli bir unsuru olan özgürlük, evrensel bir değer olarak Fransız İhtilali’nden günümüze kadar gündemde tutulur.

Modernite, etkili ve kalıcı olmak için savunduğu ilkeleri, evrensel birer değer olarak dayatır. Modernite değerlerini sadece Batılı toplumlara dayatmaz. Batı sahip olduğu askerî, siyasî, ekonomik güç vasıtasıyla uygun gördüğü her şeyi bir değer olarak dünyanın başka coğrafyalarına benimsetir. Sahip oldukları değerleri, insanlığın ulaşabileceği en üst nokta olarak gören Batılı devletler, uzunca bir zamandır, diğer ülkeleri sömürgeleştirmeyi veya diğer ülkelerin iç işlerine karışmayı meşru bir hak olarak görmekteler. Bugün, ülkeler arasında kurulan ilişkilerin çoğunun, Batılı devletler tarafından belirleniyor olması, Batı’nın sahip olduğu

---

<sup>8</sup> Apriori; önceden gelen, öncel anmalarına gelir. Apriorinin karşısında aposteriori bulunur. Aposteriori deney ve gözlemle elde edilen bilgi anlamına gelir. Apriori doğruluğu deneyimlerimize ve gözlemlerimize dayanmayan bilgi için kullanılır. Kant, apriori bilgiyi kesinlik anlamında kullanılır. Apriori bilginin arılık, zorunluluk ve evrenselleştirme ölçütlerinin olduğunu söyler. Metafiziğe giden yol apriori bilgiden geçer ve insan usuyla sıkı bir ilişkisi vardır (Güçlü ve diğ., 2003: 1).

değerleri evrensel olarak görmesinden kaynaklanır. Dünyanın son yüzyılda hızlı bir şekilde globalleşmesinin bilimsel ve teknolojik açıdan gelişen ülkelerin hayatın her aşamasında kendi değerlerini dayatması ile açıklanabilir. Gelişmiş ülkeler, “siyasal, ekonomik, kültürel ve bilimsel çizgilerini evrenselleştirip dünyanın geri kalan toplumlarına sunmaktadır. Bu durum dünyada bir standartlaşma, bir homojenlik sağlıyor” (Esen, 2011: 4). Dünyada evrenselleşen birçok şey Batı’dan kaynaklanır; Batı’dan kaynaklanmıyorsa bile Batılıların onayını almıştır. Esasında modernitenin evrenselleştirme girişimi, dünyayı Batılılaştırma faaliyetidir, denilebilir.

Batı’nın kültürel değerlerinin evrenselleşmesi, ulaşım ve iletişimin ilerlemesi paralelinde giderek hızlanmaktadır. Sanayi devrimi sonrasında yaşanan teknolojik gelişmeler, Batı kültürünün yayılmasına doğrudan hizmet eder. Yirminci yüzyılda, iletişim ve ulaşımın baş döndürücü şekilde ilerlemesi, kültür alışverişini daha da hızlandırır. Ne var ki, kültürel etkileşim genellikle Batı’nın lehine sonuçlanır. Mesela dünyanın neredeyse her yerinde Batılı bir değer olan kot pantolon giyilir veya yine Batılı bir değer olan kola içilir. Batı sadece giyim kuşam veya yiyecek alışkanlıkları açısından diğer ülkeleri kendisine benzetmeye çalışmaz. Düşünce ve kavrayış bakımından da dünyanın geri kalanının kendisi gibi olmasını ister. Batılı değerler her zaman evrenselleşirken diğer ülkelerin değerleri nadiren evrenselleşir

Birçok toplum modern olmayı, Avrupa kültürüne ayak uydurmak ile aynı anlamda algılar. Hatta bazı ülkeler modernleşmenin bir parçası olarak gördükleri, Batılı giyiniş tarzını, kanunlarla zorunlu hale getirirler. Bu türden girişimlerin nedeni, modern Avrupa kültürünün evrensel bir değer olarak kabul edilmesidir. Evrensel değerlere ulaşmak ile Batılılaşmak iç içe geçmiş gibi gözükür.

#### **2.1.1.2.6. İlerlemeci Tarih Anlayışı**

Dünyanın dönüştürülmesi, geliştirilmesi, inşa edilmesi ve insanlığa hazırlanması için ilerlemeci bir kavrayış gereklidir. Modernitenin diğer unsurları gibi ilerleme düşüncesinin de felsefi arka planı bulunur. Konunun daha iyi anlaşılması için kısaca ilerleme fikrinin felsefi arka planına bakmakta fayda var.

Batı düşüncesinde, ilerlemeci tarih anlayışı önemli bir yere sahiptir. Tarihin çizgisel (lineer) zaman üzerinde geleceğe doğru aktığı fikri, aydınlanma filozofları tarafından dillendirilir. İlk defa, aydınlanma filozofu Turgot (1727-1781) tarafından ortaya atılan ilerlemeci tarih fikri, değişik biçimlerde Condorcet (1743-1794), Voltaire (1694-1778), Schelling (1775-1854), Fichte (1762-1814), Hegel (1770-1831), Marx (1818-1883) gibi isimler tarafından işlenmiştir.

Cevizci, ilerlemeci tarih anlayışının tamamen modern bir ideal olduğunu ve ilk defa Fransız aydınlanmasında somutlaştığını belirtir. Ona göre ilerleme düşüncesi, evrensel bir tarih kurgusuna sahiptir ve bilimdeki gelişmeler ile bilimsel birikim, insanî başarı ve kazanımları sağlar (Cevizci, 2013: 843). Aysevener ise aydınlanma dönemi filozoflarının, modern bilimsel ruhun, tarihsel sürecin merkezine almalarına ve dine karşı durmalarına rağmen model olarak Hristiyan tasarıma bağlı kaldıklarını ifade eder (Aysevener, 2001: 176). Modern anlayış gibi Hristiyanlık da tarihî olayların, geçmişten geleceğe doğru gerçekleştiği fikrini savunur. Fakat Hristiyanlıkta, geleceği belirleyen koşullar, bilimsel bilgi ve birikim değil, ilahî kudrettir. Fransız aydınlanma filozoflarından Condorcet göre, “ilerlemenin en büyük engeli krallık yönetimi ve politik zorbalık, bunların vazgeçilmez müttefikleri olan din ve metafiziktir” (Cevizci, 2011: 704). Düşünür, insanların mutlak bir erginliğe ulaşmasının ilerleme ile olacağını söylerken dine karşı tavır takınır. Fransız Devrimi ile birlikte aklın egemenliği çağının başladığını söyleyen Condorcet, ilerleme fikrinin bütünüyle ilahî belirlenmişlikten kurtarılması gerektiğini belirtir (Vorlander, 2008: 503). Aydınlanma filozofları, insanlığın aşkınsal bir güç tarafından belirlenmiş geleceğe doğru yol aldığı düşüncesi reddederek insanın kendi çabasıyla geleceğini oluşturduğu görüşünü benimserler.

Aydınlanma felsefesi, insanların özgürleşmeden ilerleyemeyeceğini iddia eder. Bu felsefeye göre insan daha iyi bir dünyaya kavuşabilmek için her şeyden önce özgürlük kavgasına girmelidir. Özgürlük kavgası doğaya, kutsal olana ve insanı engelleyen her şeye karşı verilir. Voltaire’e göre tarih bir bütün olarak insanın, aklın egemen olduğu kültürü kurmak için giriştiği ilerici bir savaştan ibarettir (Güçlü vd., 2003: 138). İlerleme, Voltaire’in de belirttiği üzere aklın egemen olduğu bir ideale doğru atılımda bulunmaktadır.

İlerlemeci tarih anlayışı, Aydınlanma Çağı ile sınırlı kalmaz. Alman idealizminin büyük düşünürleri de söz konusu anlayışa sahip çıkarlar. Tarihin, aklın mutlak cisimleşmesine doğru ilerlediğine inanan Fichte'e göre tarihsel ilerlemenin temelinde, insan "beninin özelden evrensel, sonludan sonsuza doğru akması" (Hançerlioğlu, 2012a: 165) bulunur. Alman idealizminin en büyük filozofu olarak görülen Hegel'de, ilerleme fikri en üst düzeye ulaşır. Yalnız Hegel'in ilerleme ile ilgili düşünceleri, Aydınlanma Çağı düşünürlerinkinden farklıdır. "Hegel'de ilerleme, aydınlanmada olduğu gibi, birikimsel bir tarzda, bilginin birikmesi yoluyla değil, diyalektik bir tarzda sunulur" (Cevizci, 2011: 843). Hegel'e göre ilerleme, eksik olandan daha eksiksiz olana doğrudur. Yani ilerleme durumu niteliksel olarak iyileşmeyi ifade eder. "Tarih, mutlak tinin kendini tam anlamıyla gerçekleştireceği, yani özne ile nesnenin özdeş hale geleceği sona doğru ilerleyen bir sürece işaret eder" (Cevizci, 2011: 844). Şener Aksu'nun vurguladığı üzere bu süreç diyalektiği gerektiren değişimi ifade eder. Mutlak tin; tez, antitez ve sentez yoluyla kendisini gerçekleştirir. Aynı zamanda her sentez bir tez olacağı için bu akış devam edip gidecektir (Aksu, 2006: 79). İlerleme, Hegel için "ussallıkla ereğe doğru zorunlu bir akış" (Aksu, 2006: 80) anlamına gelir.

XIX. yüzyılda ilerleme fikrini, değişik bir düzlemde ele alan kişi, Karl Marx'tır. Onun tarihsel materyalizmine göre tarihsel ilerleme, toplumsal yapıda görülen çatışmalar ile gerçekleşir. Marksist jargonda önemli bir yer tutan "alt yapı üst yapıyı belirler" ifadesi, ilerlemeci tarih anlayışı çerçevesinde kullanılabilir. Bu ifade kullanıldığında, akla gelen ilk şey, "insanın doğası ve bilincinin, üretim şekliyle belirlendiğidir" (Parkan, 2011: 108). Tarih boyunca üretim şekli sürekli gelişerek değiştiğinden, toplumsal yapı ve insan bilinci de değişmektedir. Bu değişimin yönü, daima ileriye dönüktür.

Avrupa'nın zihin dünyasında, gelişmek ve ileriye atılmak düşüncesi, insanı yeryüzünün sürgün varlığı durumundan çıkarıp yeryüzünün efendisi yapma amacına yöneliktir. İnsanlık tarihinin, hep ilerleyerek geliştiğine inanan Batılı özne, bugünden başlayarak geleceği inşa eder. Bu açıdan yaklaşıldığında, ilerleme kavramı, modernitenin şimdiden geleceği fethetmeye kalkışması şeklinde değerlendirilebilir. Bilim ve teknikteki gelişmeler esasında, insanlığın ilerlemesi fikrine hizmet eder.

Medeniyetin gelişmesi uğruna, doğaya yapılan her türlü müdahale hoş karşılanır, çünkü modernitede ilerleme her açıdan olumlu anlamlar yüklü bir kavramdır. Barajların yapılmasından gökdelenlerin dikilmesine, atomun parçalanmasından Ay'a gidilmesine kadar değişik türden beşerî eylem, olumsuz sonuçları düşünülmeden ilerlemenin bir gereği olarak telakki edilir.

### 2.1.1.3. Modernizm

**Modernizm** de modernite gibi tanımlanması ve sınırlarının çizilmesi zor bir kavramdır. Kavramı anlamlandırmada yaşanan zorlukların üstesinden, sözlüklere başvurarak gelinebilir. TDK Türkçe Sözlük'te, modernizm, 1. Çağdaşlık, 2. Çağdaşlık akımı şeklinde anlamlandırılmıştır (TS, 2011: 1693). Modernizm, TDK'nin tanımına göre modernlik (modernite) ile aynı anlama gelir. Böyle bir tanımın, modernizm kavramının sınırlarını daraltacağı kanaatindeyiz. *The Sage Dictionary of Sociology*'de, modernizm, 1880'ler ile 1950'ler arasında resimde Picasso, edebiyatta James Joyce ve T.S. Eliot, müzikte Igor Stravinsky gibi isimlerin etkili olduğu sanat ve kültür hareketi olarak tanımlanır (Bruce-Yearley, 2006: 2000). *The Penguin Dictionary of Sociology*'de, modernizme ilişkin aynı tanım tekrar edilir ve modernizmin, yirminci yüzyılın ilk yarısına kadar yeniliği vurgulayan bir kavram olduğundan söz edilir (Abercrombie vd., 2006: 269). Yine *The Routledge Dictionary of Literary Terms*'de, modernizm, bir sanat akımı olarak tanımlanır. Bu sanat akımının özellikleri; deneysellik, biçimsel karmaşıklık ve yaratıcı yıkımdır. Modernizm; realizmden, materyalizmden, geleneksel tür ve biçimlerden özgürleşen bir akımdır. Kültürel kıyamet ve felaket kavramlarıyla birlikte anılan bu akımın içeriğini, avangartlık ve bohemlik oluşturur (Childs-Fowler, 2006: 145). Modernizm, birçok yabancı sözlükte, pozitivism ve realizme karşı geliştirilen entelektüel bir tutumu ifade eden kavram olarak anlamlandırılır. Bazen modernite kavramının yerine kullanıldığı da gözlemlenir.

Modernizmin doğru kullanımı, sanat ve edebiyat akımlarıyla ilgili olanıdır. Türkiye'de yapılan akademik çalışmalarda modernizmin yerli yersiz kullanılmasının sebebi modernite, modern ve modernizmi tam olarak karşılayacak kelimelerin Türkçe'de bulunmamasıdır. Özellikle modern ile modernistin aynı anlamlara geldiğini düşünen birçok kişi aslında büyük bir yanılgı içindedir. Modern; akli,

bilimselliği, deneyselliği savunan birey; modernist, modernizm ideolojisine göre dünyayı algılayan ve düşünen özne anlamına gelir. Modern olan modernitenin değerleriyle barışıktır; modernist olan ise modernitenin değerlerine şüpheyle yaklaşır hatta onları eleştirir. Bilhassa sanat ve edebiyat araştırmalarında modern ile modernistin karıştırıldığı görülür. Rönesans, Reform ve aydınlanma dönemlerinde hümanist bir felsefeye göre insan gerçeğini kavrayan ve dünyayı bu gerçek doğrultusunda açıklayan, eserlerine yansıtanlara modern sanatçı denir. Modernist ise modern felsefeye şüpheyle yaklaşan, gerçeği aydınlanmacı paradigmalarda dışında anlamaya çalışan entelektüel denir.

Sim, modernizmi entelektüel bir hareket olarak kabul eder. Ona göre modernizm birçok sanat akımından oluşan bir küme olmasına rağmen sanatın dışına da göndermede bulunur. Örneğin Marx'ın, kapitalizme karşı geliştirdiği proleter devrimi modernizm çerçevesinde değerlendirilir (Sim, 2006: 340). Aynı şekilde Nietzsche'nin aydınlanmaya yönelik eleştirileri, aynı akım içinde ele alınır. Denilebilir ki modernizm, aydınlanma ile yüceltilen akılcılığın ve akılcılıkla birlikte oluşan değerlerin sorgulanarak gözden geçirilmesinin bir sonucu olarak doğmuştur. Nitekim resimden edebiyata, felsefeden sosyolojiye modernist diye adlandırılan birçok kişinin, aydınlanma değerlerine muhalif bir tutum sergilediklerine dikkat edilir. Bu muhalif tutum, Marx'ta olduğu gibi moderniteyi yeniden düzenlemek veya Nietzsche'de olduğu gibi bütünüyle reddetmek biçiminde olabilir.

Modernizm, hem modernleşme sürecine vurguda bulunması hem de modern değerleri eleştirmesi nedeniyle çelişkili bir kavram olarak kabul edilir. Konuya bu açıdan yaklaşan Marsahall Berman, modernist sanatın ve düşüncenin tüm biçimlerinin ikili bir karaktere sahip olduğunu belirtir. Modernizm, modernleşme sürecini ifade etmesine rağmen modernleşmeye karşı çıkar (Berman, 2011: 315-6). Bundan ötürü modernizm bir yandan içinde çıktığı koşulları yansıtır, bir yandan da bu koşullara muhalefet eder ve moderniteden bir kopuşu ifade etmez; moderniteye karşı geliştirilen bir tutum anlamına gelir. Çelişkili yapısından dolayı moderniteden kaynaklı olumsuzluklarının önüne geçememiş, hatta sanat ve edebiyat dışında etkili olduğu bazı alanlarda, birtakım tehlikeli düşüncelerin doğmasına yol açmıştır.



Almanya'daki Nasyonal Sosyalizm ve İtalya'daki Faşist partinin modernist düşünürlerin ürünü olduğu unutulmamalıdır.

Sanat ve edebiyat akımlarıyla ilgili olmasına rağmen modernizmin, farklı alanlarda kullanıldığı görülür. Cevizci, modernizmin genel olarak dört anlamının olduğunu belirtir: 1. Geleneksel olanı yeni olana tabi kılma tavrı, 2. Bir inanç sistemini değişen koşullara uyarlama hareketi, 3. Realizme tepki olarak ortaya çıkan ve dış gerçekten başka bir gerçeğin olduğuna inanan, geleneksel yansıtma anlayışına karşı çıkan sanat akımı, 4. Aydınlanmanın ideallerine ulaşmayı hedefleyen eğilim (Cevizci, 2013: 1114). Cevizci'nin yaklaşımı uyarınca modernizm, birinci ve ikinci anlamlarıyla modern kavramına; dördüncü anlamıyla modernite kavramına yaklaşır. Modernizmin çok farklı şeyleri çağrıştırmasının nedeninin, modern ve modernite yerine kullanılmasıyla ilişkili olduğu düşünülebilir. Nitekim Türkçede, çoğu kere modernite ve modernleşme gibi kavramlar, modernizm sözcüğü ile ifade edilmeye çalışılır.

Modernizmin anlamı ve kullanım şekilleriyle ilgili bu açıklamalardan sonra, şimdi modernizmin gelişimine değinebiliriz.

Sanat ve felsefedeki birtakım eğilimler, modernizmin doğuşunda etkili olmuştur. Avrupa'da, XIX. asrın ortalarına gelindiğinde modernitenin bazı katı kurallarına karşı şüphelerin yeşermeye başladığı gözükür. Özellikle bilimdeki gelişmelerin sanat ve kültür üzerindeki etkileri, ciddi manada eleştirilir. J. Locke'un, insanın doğduğunda zihninin boş bir levha şeklinde olduğunu ileri sürmesi ve A. Comte'un her türlü bilginin deneyime dayandığı görüşleri, realizmin sanat ve edebiyatta etkin hale gelmesini sağlar. Sanatçının dâhiliğini ve eşsizliğini gölgelendiren bu anlayış, duyuların ötesinde hiçbir şeyin bilginin kaynağı olamayacağı fikrine dayanır. Modernizm, bu anlayışın bir eleştirisi olarak ortaya çıkar. Modernist bir akım olan sembolizm, sanatçının dâhiliğini önceleyerek realizmin pozitivizmden kaynaklı sanat anlayışına karşı çıkar. Sevim Kantarcıoğlu, sembolistlerin, Kant'ın "yaratıcı hayal gücü" kavramından esinlenen "sanat, sanat içindir" anlayışını benimsediklerini ve realizmden ayırdıklarını belirtir (2009: 198). *Saf Aklın Eleştirisi* (Critique of Pure Reason) eserinde, Kant, insanın deneyimlerden bağımsız yaratıcı bir melekeye sahip olduğunu iddia eder (Bunnin- Yu, 2004: 153).

Sanatçı, eser ortaya koyan bir dâhidir. Deha ise “yetenektir ki sanata kural verir” (Kant, 2006: 176). Kant’ın yaklaşımını benimseyen sembolistler, gerçek ve gerçeğin yansıtılması noktasında realistlerden farklı düşünürler. Onlara göre gerçek dış dünyada değil, sanatçının zihnindedir. Sembolistlerin; bu tutumları modernizmin ilk belirtileri olarak kabul edilir. Sonradan gelişen sürrealizm, ekspresyonizm, dadaizm ve postmodernizm gibi birçok sanat akımının da pozitivizmin katı gerçeklik anlayışını aşındırmaya kalkıştıkları görülür.

Modernistler, edebî eserde kelimeleri alışılmamış biçimlerde kullanır, resimde geleneksel yöntemlerden ayrı oluşturulmuş tasvirler yer verir, mimaride fonksiyonelliği ve makineye benzerliği ön plana çıkarır (Bruce-Yearley, 2006: 2001). Onlar, biçim ve üslup başta olmak üzere geleneksel estetik ilkelere koparlar ve gerçekçiliği temsil etme konusuna ilgisiz kahrılar. İşleyecekleri malzemeleri, genellikle endüstri toplumundan alırlar. Hız, devingenlik ve buna bağlı olarak kişinin yabancılaşması, işledikleri temel temalardır. Modernist sanatçı, Baudelaire’in anlattığı üzere akıp giden hayatta, bir sarhoş gibi kalabalıklar içinde hayale dalar. Hayatın bütün ayrıntılarına bir çocuk gibi odaklanır. Bir dâhi olarak sanatçı, aynı zamanda çocuk duyarlılığına sahip olabilmelidir (Baudelaire, 2011: 208-209). Sanatçı, sanayi toplumunun keşmekeşi karşısında çocuk gibi şaşkınlık içerisinde. Modernist, realist gibi olayların nedenselliği peşinde koşmak yerine, şaşkınlık ve hayret içerisinde yaşadığı kentin ayrıntılarını gözlemler.

Modernizm, sanatçının kişiliğini öncelemesinden dolayı öznelcilikle özdeşleştirilir. Estetikte, değerler özne ile nesne arasındaki ilişkiden doğduğu anlamına gelen öznelcilik, modernist sanattın belirgin özelliklerindedir. Modernist bir eser, hitap ettiği kişiden dikkat ve özen bekler. Söz konusu dikkat, eserde kullanılan alışılmamış imajların anlaşılması için gereklidir. Ayrıca modernizm, pozitivist görüşün aksine sanatın doğa dışı kurallara göre icra edildiğini iddia eder. Doğa dışı kurallara göre icra edilen bir eserin anlamlarına ulaşabilmesi için kişinin gayret göstermesi gerekir. Çünkü “modernist sanat, mekanik kozmolojilerin doğa bilimine dayanan rasyonalist varsayımlarından keskin bir şekilde ayrılır” (Lash, 2000: 153). Böylece sanat eseri, rasyonel kuralların göz önünde bulundurulduğu bir

yapı olmaktan çıkarak sanatçının modern hayatı algılama biçimine göre ortaya konulur.

Modernizm, doğup geliştiği zemin olan sanayi toplumunun birçok özelliğine göre şekillenmiştir. Bireysellik, yabancılaşma, moda kültürü, kentleşme gibi konuların yansımalarını, modernist eserlerde görmek mümkündür. Fredirc Jameson, modernizmin doğadan kopan insanın eylemlerinin somutlaştığı şehir ile ilişkili olduğunu söyler. Baudelaire'den Flaubert'e, büyük modernist edebiyatçılar, insan emeğinin ürünü olan parkları, sokakları, binaları anlatırlar (Jameson, 2008a: 222-223). Sanayileşmenin insan üzerindeki etkileri, modernizm ile birlikte sanat ve edebiyatın konusu olur. Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı* (Le Peintre La Vie Moderne) adlı denemesinde, sanatçının hayatı seyretmeye başladıktan sonra eserini ortaya koyduğundan söz eder. Modernist sanatçının seyrettiği hayat; binaların, pasajların, galerilerin, sokakların, parkların olduğu modern şehir hayatından başka bir şey değildir.

Yukarıdaki açıklamalardan anlaşıldığı üzere modernizm, modernite, modern kavramları birbirleriyle ilişkili olmalarına karşın her biri farklı anlamlara gelir. Modern düşüncenin filizlenmeye başladığı XV. yüzyıldan bu yana ilerleme, gelişme, medenileşme, demokratikleşme, insanileşme, evrenselleşme, bürokratikleşme gibi olgular düşünürlerin zihnini meşgul eder. Kimi düşünürler, bu olguları yüceltir, kimi düşünürler ise bu olgulara şüpheyile yaklaşarak modernitenin insan doğası üzerinde yarattığı olumsuz etkilere odaklanır. Her iki tutum da Avrupa tarihinde çok farklı fikirlerin, sanat ve edebiyat akımlarının doğmasını sağlar. Söz konusu fikirlerin, sanat ve edebiyat akımlarının sağlıklı anlaşılması ve yorumlanması, açıklamaya çalıştığımız modern, modernite ve modernizm kavramlarının doğru bilinmesiyle mümkündür.

### **2.1.2. Postmodern, Postmodernite, Postmodernizm**

Tarih boyunca insanlık, içinde bulunduğu çağı anlama ve adlandırmada bazı sıkıntılar çekmiştir. Bugün, üzerinde konuştuğumuz birçok tarihî olay ve olgunun, meydana geldikleri dönemde tam olarak anlamlandırılmadıkları fark edilir. İnsanların meydana gelen olayları anlayabilmesi ve adlandırabilmesi için belli bir

zaman diliminin geçmesi sanki bir kural haline gelmiştir. Bugün artık Fransız Devrimi'ni ve etkilerini iki yüzyıl öncesine göre daha iyi anlıyoruz. Yine II. Dünya Savaşı'nın insanlık üzerinde yarattığı yıkımı, bugün daha iyi kavriyoruz. Tarihi olayların üzerinden zamanın geçmesi ve olayların sarsıntılarının zayıflaması, yapılan yorumların doğruluğunu ve geçerliliğini de artırır. Postmodern durum denilen tarihi sürecin, herkesin hemfikir olduğu bir açıklamasının yapıl[a]maması, sürecin hâlâ devam etmesinden kaynaklanır.

Postmodernizm, ister meta anlatılara olan bir güvensizlik (Lyotard), ister geç kapitalizmin kültürel mantığı (Jameson), ister moderniteden çıkış (Touraine) olarak tanımlansın, tartışmalı bir konudur. Tartışmalar daha çok kelimenin terim anlamı ve modernizm ile ilişkisi üzerine yoğunlaşır. Sözlüklerden ve ansiklopedilerden yola çıkarak postmodernizmin tanımlarını sıralamak mümkündür. Bu yolla konuya bir çerçeve de çizilebilir. Fakat kelimenin birçok tanımının birbiriyle uyuşmaması bu yolun sağlıklı bir sonuca varmaya mani olur. Jameson'un belirttiği üzere postmodernizm terimi tartışmalara açık olmasının yanında çelişkilerle doludur (2011: 25). Onun en büyük çelişkisi de modernizmden kopuşu ifade etmesine karşın bir türlü bu kopuşu tam olarak gerçekleştirmemesidir. Postmodernistler, modernistlerden beslendikleri halde onları eleştirmekte, onlara karşı çıkmakta ve onları hafife almaktadırlar. Çoğu postmodernizm tanımı modernizmden kopuşa vurgu yapsa da iki olgu arasında kesin bir kopuşun söz konusu olmadığı görülür.

Konuyla ilgili değişik görüşlerin olmasından ötürü doğrudan tanım yapmak yerine postmodernizm denilen fenomeni betimlemeye çalışmanın daha uygun olacağı kanaatindeyiz. Çünkü postmodernizm, kendisini bir kuram olmaktan çıkararak mantıksal olarak incelenebilmesinin önüne set çeker. Modern, modernite, modernizm en azından aydınlanma hareketinden bu yana felsefeden sosyolojiye, sanattan siyasete, edebiyattan psikolojiye hemen hemen her alanda üzerinde kafa yorulan kavramlardır. Söz konusu kavramlar, her ne kadar kullanılırken birbiriyle karıştırılsa da bilim camiasında bu kavramların çerçevesi çizilmiş, hangi şartlar altında ortaya çıktıkları aşağı yukarı netleştirilmiştir. Aynı durumun postmodern, postmodernite, postmodernizm için geçerli olduğunu söylemek zordur. Elli yıldan beri gündemi meşgul etmelerine rağmen, bu kavramların anlamlandırılmalarında yaşanan

güçlüklerin henüz aşılmadığı görülür. Tanımlamada yaşanan güçlükler bir yana, bu kavramların yazımlarında bile bir birliğin olmadığı fark edilir. Bazı araştırmacılar, İngilizce sonra, sonrası anlamlarına gelen *post* ön eki ile modern, modernite veya modernizm kelimeleri arasına tire (-) işareti koymayı uygun görerek post-modern, post-modernite, post-modernizm şeklinde yazmayı tercih eder. İsmet Emre'ye göre post-modern ile postmodern, post-modernizm ile postmodernizm birbirinden farklı şeyler değildir. Bu yazım farklılıkları, terimlere ilişkin değişik yaklaşımların olmasından kaynaklanır. Postmodernite, postmodernizm oluşmadan önce moderniteye yönelik eleştirilerin yükseldiği XIX. asrın ikinci yarısında, Nietzsche ile başlar; Frankfurt Okulu, Foucault, Derrida ve Baudrillard gibi düşünürlerin postmodernizmin teorisini oluşturmalarına kadar devam eder. Postmodernizm ise modernitenin pratiklerini uygularken modern projenin zemininden sıyrılması döneminin adıdır. Post-modernite, postmoderniteyi modernitenin bir devamı olarak gören ama olumsuz anlamda terime yaklaşanların tercih ettiği yazım şeklidir. Post-modernizm yazım biçimi anti-modernistler tarafından kullanılır. Onlara göre postmodernizmin; nihilizm, anarşizm, egzistansiyalizm gibi modern düşüncenin çıbanlarından farkı yoktur. Emre, bu yüzden anti modernistlerin, postmodernizmin olumsuzluğunu belirlemek için tire (-) işaretine sığınıklarını belirtir (2006: 30-37). Böylece düşünce olarak karşı oldukları postmodernizmin yazımına da müdahale ederler.

1950'lerden sonra kültür araştırmaları alanında yapılan çalışmalarda, modern dönemlerden kaynaklanan çoğu düşünce akımı, *post* ön ekiyle ifade edilir. Post-Marksizm, postyapısalcılık, postmodernizm, postfeminizm gibi. Kültür çalışmalarında adeta *post*lu dönemlere geçilmiş gibi bir durumla karşılaşılır. Hüsamettin Arslan, John W. Murphy'ün *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri* (Postmodern Social Analysis and Criticism) kitabının Türkçe basımına yazdığı ön sözde, *post* ön ekinin çok fazla kullanılmasından dolayı *postist* bir çağda yaşadığımızı ifade eder. Ona göre *post* ön ekine sıkça başvurulması artık birçok şeyin değiştiği anlamına gelir (Murph, 2000: 1). Bu değişim rüzgârından modernizm ve modernite de etkilenir. Nitekim postmodernizm dönüşüm, değişim, kopma, ayrılma gibi anlamları içinde barındıran bir terimdir. *Post* ön eki, bu anlamların postmodernizme içkin olmasını sağlayan gramatikal unsurdur. "*Post* ön ekinin

moderne karşıt olarak tanımlanan, modernin sonrasını, modernden bir kırılmayı ya da kopmayı gösterdiği açıktır” (Featherstone, 2013: 22). Bu yüzden postmodernizmin tanımı, modernizme karşıtlık arz eder. Fakat *post* aynı zamanda önüne geldiği kelime ile türettiği yeni kelime arasında bağın sürmesini de sağlar. Çünkü sonuçta türeyen kelime türediği kelimedenden kaynaklanır. Oya Batum Menteşe, postmodernizmdeki *post* ön ekinin *after* yani –den sonra anlamını değil de, -den esinlenerek veya –den itibaren anlamını taşıdığını belirtir (Menteşe, 1992: 237). Buna göre postmodern kelimesi modernden esinlenen veya modernden itibaren anlamına gelir.

Postmodernizm ve modernizm arasındaki bağ, sadece gramatik unsurlar üzerinden açıklanamaz. Nitekim Colinescu gibi bazı düşünürler için postmodernizm, modernizmin yeni bir yüzüdür.<sup>9</sup> Modernizmin paradigmalarının farklı bir biçimde postmodernizm adıyla varlığını sürdürdüğünü iddia eden kesimlere göre modernizm, eleştiriye maruz kaldığı halde varlığını postmodernizm adıyla sürdürmeye devam eder. Kimi kesimler, son yıllarda bazı dönüşümlerin olmasına rağmen ciddi anlamda kopuşların yaşanmadığından söz eder. Söz gelimi Andreas Huyssen postmodern ve ona bağlı olarak postmodernizmi, yirminci yüzyılın ikinci yarısında kültürel bir dönüşümü belirlemek için kullanır. Fakat bu dönüşümün ekonomik, toplumsal ve kültürel alanlarda köklü bir paradigma değişikliği anlamına gelmediğini savunur (Huyssen, 1984 aktaran Şaylan, 2009: 69). Postmodernizmin bazı farklılıklarının olduğu yadsınmamakla beraber modernizmden büsbütün bir kopuş olmadığı düşüncesinin yaygın olduğu söylenebilir.

Postmodernite ile ilgili en büyük anlamlandırma sorunu ise bu kavramın moderniteyle olan ilişkisinde yatmaktadır. Jürgen Habermas, Frederic Jameson gibi araştırmacılar ve düşünürlerin postmoderniteye yaklaşımı, onun modernitenin devamı olduğu şeklindedir. Baudrillard, Lyotard gibi kimi düşünürler ise postmoderniteyi moderniteden kaynaklanan ama büsbütün farklı bir döneme işaret eden bir kavram olarak kullanırlar. XX. yüzyılın sonlarından beri postmodernizmin sona erdiği ve post-postmodernizm dönemine geçildiği iddiaları büyük bir destek

---

<sup>9</sup> Bk. Matei Calinescu (2013). Modernliğin Yeni Bir Yüzü. *Modernliğin Beş Yüzü* (2.Baskı). Sabri Gürses (çev.). İstanbul: Küre Yayınları, s. 293-343.

görmese de tam olarak anlamlandırılmayan postmodernizm kavramıyla ilgili kafaları daha da karıştırmaktadır.

Postmodernizmin tanım problemi, sadece terime farklı yaklaşımların olmasından kaynaklanmaz. Spencer'a göre postmodernizm, karşıtı olduğu kavramların yeniden tanımlanmalarına göndermede bulunması, terim olarak anlamlandırılmasını daha da güçleştirir (2006: 185). Modern, modernite, modernizm terimleri, uzun zaman önce tanımlanmış ve teorileri serimlenmişti. Söz konusu terimlerle ilgili en azından üç yüz yıllık bir bilgi birikimi mevcuttur. Postmodernizm, böyle bir bilgi birikiminden yoksun olduğu gibi var olan kavramların yeniden anlamlandırılmasını önerir. Kendisi henüz tam olarak açıklanamayan bir kavramın yerleşik değerleri tanımlamaya çalışması konun daha da bulanık hale gelmesine yol açar. Bu yüzden "postmodernizmin ne olduğu tam olarak anlaşılıp tanımlanamamış ancak özellikleri hakkında bilgiler verilip yorumlar yapılmıştır" (Timur, 1999: 323).

Hangi açıdan yaklaşılsa yaklaşılsın postmodernizm tanımlanması sorunlu bir konudur. Bu yüzden onun tanımının peşinden gitmek yerine, postmodern kabul edilen sanatın, toplumun, edebiyatın, siyasetin özelliklerine odaklanmanın faydalı olacağı kanaatindeyiz.

Terimlerin, kavramların anlaşılmasında, kelimelerin kökenlerine inmenin faydalı olduğu bir gerçektir. Aynı şekilde kelimenin ilk ne zaman ve hangi bağlamda kullanıldığı ve günümüze gelene kadar ne tür değişiklikler geçirdiğinin tespit edilmesi, yapılacak yorumların temellendirilmesine katkı sağlar. Bu gerçeklerden yola çıkarak öncelikle postmodernin tarihsel gelişimini inceleyeceğiz.

Postmodern, her şeyden önce bir kültürel duruma işaret eder ve son otuz yıldır, modern kültürden ayrışmayı veya modernin ötesine geçmeyi karşılayacak şekilde kullanılır. Terimin ilk kullanıldığı alanların kültür ve sanat alanlarının olması, onu anlamlandırmada bazı ipuçları verir. Best ve Kellner'in verdikleri bilgilere göre postmodern sözcüğüne ilk olarak XIX. yüzyılın ikinci yarısında rastlanılır. John Watkins Chapman 1870 yılı civarında Fransız izlenimci resimden daha avangart ve modern olan resim için postmodern tabirini kullanmayı uygun görür. Sonra 1917'de, Rudolf Pannowitz Avrupa'da kültür alanında yaşanan çöküşü anlatmak için

postmodern terimini seçer (Best- Kellner, 2010: 19). Perry Anderson, postmodern kelimesinin, Hispantik Amerika edebiyatına dayandığı kanaatindedir. Modernizmin ilk önce *modernismo* biçiminde Peru’da bir edebî hareket için kullanıldığına dikkat çeken Anderson, postmodernizm sözcüğünün Federico de Onis tarafından muhafazakâr bir gerileyişi ifade etmek için ele alındığından bahseder (Anderson, 2009: 9-10). İhab Hassan da edebiyat ve kültür alanında, ilk defa Federico de Onis’in, deneysel modern şiirden ayrı tarzda gelişen şiiri tanımlamak için postmodern sözcüğüne başvurduğundan söz eder (Hassan, 2015). Tarihçi Arnold Toynbee, *A Study of History* adlı çalışmasında, 1875’ten sonra Batı medeniyetinin postmodern çağ denilen döneme girdiğini söyler. Toynbee'nin düşüncesine göre “postmodern çağ, rasyonalizmin ve aydınlanma ethosunun çöküşü tarafından damgalanan bir *Sorunlar Dönemi*”dir (Best- Kellner, 2010: 20). XX. yüzyıldaki çevre kirliliği, küresel savaşlar, terörizm, ırkçılık, ekonomik kriz, işsizlik, cinsiyet ayrımı, antisemitizm ve İslamafobi gibi sorunlar postmodern çağ ile ilişkilendirilerek yorumlanabilirler.

Bugünkü anlamıyla postmodern terimi, ilk defa 1950’lerde kullanılır. Bu dönemde yeni sosyal koşulları anlatmak üzere postmodern sözcüğü tercih edilir. Bernard Rosenberg, 1950’lerde kitle kültürü (mass culture) konusunda yaptığı çalışmalarda toplumun yeni yaşam stilini betimlemek için postmodern ifadesine başvurur. Postmodern, 1960’lı ve 1970’li yıllarda kültür ve sanat alanında moderninden sonra gelen anlamında kullanılır (Best- Kellner, 2010: 20-24). Günümüze gelene kadar postmodern, postmodernizm, postmodernite terimleri genellikle moderniteden kopuşu ifade etmek için veya modernitenin son zamanlardaki durumunu belirtmek için kullanıldığı görülür.

Postmodernizmin tarihsel bir süreç olarak ne zaman başladığı ile ilgili farklı görüşlere rastlamak mümkündür. Bazı araştırmacılara göre modernizmin zıtlıklarının ve çelişkilerinin gündeme getirildiği dönemlerde, yeni bir döneme girilir. Bu döneme dikkat çeken Andreas Huyssen, postmodernizm ile modernizmin çekişmesinin, aslında muhafazakârlık ile avangartlık arasındaki çekişme olduğunu söyler. Ona göre 1970’lerde, kültürel muhafazakârlık avangartlığa galip gelir. Postmodernizm de avangartlığın yok olmaya başladığı 1970’lerde yayılmaya başlar (1986: 174). Fakat



düşünür postmodernizmin bir haritasının çıkarılması için 1950'lere kadar gidilmesi gerektiğini de belirtir (Huysen, 2000: 224). Çünkü 1950'lerde II. Dünya Savaşı'nın yarattığı travmalar, Batı aydınının moderniteyi ciddi anlamda eleştirmesinde etkili olmuştur.

Huysen'in aksine postmodernizmin yaygınlık kazandığı dönem olarak 1980'leri işaret eden araştırmacılar da vardır. Dünyada büyük kırılmaların yaşandığı, siyasî denklemlerin yeniden oluşturulduğu 1980'ler, postmoderne olan ilginin artmaya başladığı dönemdir. Barry Lewis, postmoderne karşı artan bu ilgiye dikkati çekerken önemli bir tespitte bulunur. Yazarın tespitine göre *amazon.com* web sitesinde postmodern ya da postmodernizm sözcüklerini içeren başlıkların yüzde doksan beşi, 1989'dan sonra yayımlanmış eserlere aittir (Lewis, 2006: 143). 1980'lerin sonuna doğru Soğuk Savaş'ın bitmesi, pop kültürün dünya çapında yayılması, televizyonun günlük hayatın bir parçası olması, internetin halkın kullanımına sunulması gibi kültürel dönüşümler, postmoderne duyulan ilginin artmasında etkili olduğu düşünülebilir. Nitekim postmodernizmin sosyal yansımalarını anlatan Baudrillard, Jemason başta olmak üzere birçok düşünür, sözünü ettiğimiz dönüşümler çerçevesinde yorumda bulunurlar. Günümüzde postmodern; modern ötesini, modernin sonrasını veya modernden ayrışanı çağrıştırır. Konuya şüpheyle yaklaşanlar bir tarafa bırakılırsa, birçok kişi postmodern, postmodernite ve postmodernizmi modernden sonra gelen anlamında ele alır.

Yukarıda modern, modernite ve modernizm kelimelerinin sık sık birbirinin yerine kullanıldığından söz ettik. Bir sanat ve edebiyat akımı olan modernizmin çoğu kere moderniteyle eş anlamda ele alındığından bahsettik. Modernin *postlu* şekilleri olan postmodern, postmodernizm ve postmodernitenin de çoğu kez aynı anlamda kullanıldığı gözlemlenir. Postmodernizmin kökeni ile ilgili yaptığımız incelemede görüldüğü üzere postmodernizm sözcüğüne, postmodern ve postmoderniteden önce doğrudan sanattaki değişimleri ifade etmek için başvurulmuştur. Postmodern ile postmodernizm arasındaki ilişki modernizm ile modern arasındaki ilişkiden farklıdır. Postmodern çoğu kere postmodernist yani postmodernizme bağlı olanı veya postmodernizme göre biçimlenen ifade etmek için başvurulan bir terimdir. Bu

bağlamda postmodern ile postmodernist arasında herhangi bir fark gözükmemektedir.

Postmodernizm genellikle sanat ve edebiyatla ilgiliyken postmodern, sanat ve edebiyatın dışındaki alanlar için de kullanılır. Postmodern kavramının, sanat dışındaki alanlarda sıkça gündeme getirilmesi, postmodernitenin ve postmodernizmin ayrı iki kavram olarak ele alınmasına yol açar. Eagleton, postmodernizmin çağdaş kültürün bir biçimine göndermede bulunduğunu; postmodernitenin ise tarihsel bir dönemi çağrıştırdığını belirtir. Ona göre postmodernite aynen modernite de olduğu gibi önceden var olan değerlere kuşku duyan bir düşünce tarzıdır (Eagleton, 2011a: 9). Ihab Hassan da uzun süre postmodernizm ve postmoderniteyi aynı anlamda kullandığını belirttikten sonra artık postmodernizm ile postmoderniteyi bir kürenin iki ayrı parçası olarak değerlendirdiğini söyler. Ona göre postmodernizm, kürenin kültür, sanat, edebiyat kısmını oluşturur; postmodernite ise kürenin jeopolitik, uluslararası ilişkiler, siyaset ve dünya düzeni kısmını oluşturur (Hassan, 2015). Postmodernitenin, postmodernizmden ayrı olarak ele alınmasına rağmen bugün yapılan birçok çalışmada iki terimin birbirinin yerine kullanılmaya devam edildiği gözden kaçmaz. En sağlıklı yolun sanat ve edebiyat söz konusu olduğunda postmodernizmin; sosyal ilişkiler, siyaset, uluslararası ilişkiler söz konusu olduğunda postmodernite sözcüğünün kullanılması olduğu kanaatindeyiz. Çünkü birçok sosyoloji ve felsefe sözlüğünde, iki terim birbirinden ayrı ele alınıp tanımlanır.<sup>10</sup>

Özellikle Türkçe yapılan çalışmalarda postmodern sözcüğünün hem postmodernizm hem postmodernite yerine kullanıldığını görmekteyiz. Postmodern edebiyat, postmodern resim veya postmodern sinema denince postmodernizme bağlı edebiyat, resim ve sinema; postmodern toplum, postmodern siyaset denince postmodernitenin etkili olduğu toplum ve siyaset düşünülür. Türk araştırmacılar, genellikle modernizmin *postlu* şekillerinin birbirinden farklı olmadığını

<sup>10</sup>Bk. Stuart SIM (2006). *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü* (1. Baskı).. Mukadder Erkan-Ali Utku (çev). İstanbul: Ebabil Yayıncılık, s.361-362., Ahmet CEVİZCİ, (2013). *Paradigma Felsefe Sözlüğü* (8. Baskı). İstanbul: Paradigma Yayıncılık, s.1279-1289. , Nicholas ABERCROMBIE – Stephen HILL -Bryan S.TURNER (2006). *The Penguin Dictionary of Sociology* (3. Edition). London in England: Published by the Penguin Group, p.326-327., Bryan S.TURNER (Ed.) (2006). *The Cambridge Dictionary of Sociology* (1. Edition). Cambridge in England: Cambridge University Press, p. 459-450.

düşündüklerinden postmodern, postmodernizm ve postmoderniteyi birbirinin yerine kullanmakta sakınca görmezler.

Postmodernite, 1950'lerden günümüze kadar etkili olan tarihî bir dönemin sosyal ve siyasî koşulları ile ilişkiliyken postmodernizm, bu tarihî dönemdeki kültürel eğilime vurgu yapar. Bir sanat ve edebiyat akımı olmasına karşın postmodernizm, postmodernite olarak tanımlanır. Postmodernizm kültürel dönüşümü imlerken postmodernite tarihsel bir döneme vurgu yapar. Biz çalışmamızda, postmodernizmi, postmoderniteyi de içine alacak biçimde kullandık. Çalışmanın belli kısımlarında postmodernite belli kısımlarında postmodernizm teriminin kullanılmasının kavram karmaşasına yol açmasından sakınmak için böyle bir tercihte bulduk. Postmodern sözcüğünü ise postmodernizm ile ilgili olan anlamında, kelimelerin başında kullanmayı uygun gördük.

Postmodernizme ilişkin var olan tartışmaların devam etmesi, terimi tanımlamaya çalışmanın boş bir çaba olduğu hissini uyandırır. Çünkü her tanım, postmodernizmin farklı bir boyutuna işaret ettiğinden tanımlar üzerinden postmodernizme kavramsal çerçeve çizmek güçtür. Bazen moderniteden kopuş olduğu iddia edilen, bazen modernitenin paradigma değişikliği olarak lanse edilen söz konusu kavramın, bu yüzden bir söylem olarak kabul görür. Bu söylemin modernizmin bittiği yerde başladığını iddia edenler, olumlu bir tutum sergilerler. Modernizmin bittiği farz edilse bile Francis Fukuyama'nın da belirttiği üzere postmodernizm asla bitmeyecektir. Çünkü belirsizlik ve tanımsızlık üzerine kendini inşa eden bir kavram, tartışmalara daima açık kalacaktır. Bu durum, postmodernistlerin de hoşuna gider, çünkü postmodernizm denilen söylem söz konusu özelliği nedeniyle gündemi meşgul etmeye devam eder. Thomas D. Docherty, söylemin belirsizliğine vurgu yapmak için hayalet benzetmesini kullanır. Ona göre Avrupa'da, postmodernizm denilen bir hayalet gezinmektedir. Bu hayaletin dokunmadığı hiçbir entelektüel faaliyet kalmamış. Mimariden zoolojiye her alana temas eden bu hayalet, her yerde görülmesine rağmen şekilsiz ve tanımlanamıyor (Docherty, 1995: 7). Kuramcıların postmodernizmi bir söylem olarak değerlendirmeleri, belirsizlik ve tanımlanamamanın neden olduğu kavramsal biçimsizlikten kaynaklanır. Postmodernizmin kavramsal biçimsizliğinin yol açtığı

muğlaklıkları anlaşılır kılmak için XIX. yüzyılın başından itibaren yaşanan düşünsel, siyasal, sosyal gelişmeleri incelemek gerekir.

### **2.1.2.1. Postmodernizmin Düşünsel Arka Planı**

Kavramsal olarak postmodernizme bir çerçeve çizmek zor olmasına karşın postmodernizmin tarihsel gelişimine ilişkin birçok çıkarımda bulunmak mümkündür. XIX. asrın ikinci yarısından beri moderniteden şüphe eden entelektüel bir tutumun var olması, XX. asırda yaşanan büyük savaşların insanlığın varlığını tehdit etmesi, sanat ve edebiyatta yeni yönelimlerin ortaya çıkması ve bilimdeki bazı gelişmeler postmodernizmin doğmasına ve yayılmasına etki etmiştir. Rasyonalizme duyulan güvensizlik ve bu doğrultuda entelektüellerin moderniteyi eleştirmeleri postmodernizmin fitilini tutuşturur. XX. yüzyılda bilimdeki bazı yeni gelişmeler düşünsel bağlamda paradigma değişikliklerinin yaşanmasını tetiklerken siyasî ve sosyal çalkantılar ise insan aklına duyulan sınırsız güvenin yerini güvensizliğe, kuşkuya ve şüpheye bırakmasına sebep olur. Modernitenin eleştirisi, bilimdeki yeni gelişmeler, siyasî ve sosyal çalkantılar postmodernizm olgusunun önce tartışılmasına daha sonra bir hayat tarzına dönüşmesine yol açar.

#### **2.1.2.1.1. Modernitenin Eleştirisi**

Tarihî dönemler, şekillenmeden önce bir hazırlık evresi geçirirler. Bu evrensel kural, postmodern denilen dönem için de geçerlidir. Postmodern dönemi, hazırlayan şartlar, karmaşık olaylar zinciri gibidir. Bu zincirin ilk halkasını modernitenin eleştirisi oluşturur. Bundan ötürü postmodernizmin ilkeleri belirlenirken modernitenin eleştirisinden yola çıkılır. Nitekim postmodernizmin teorisyenleri olarak kabul edilen Foucault, Lyotard gibi isimlerin hareket noktaları modernitenin eleştirisidir. Esasında modernite eleştirisi, modernleşme hareketi hızla sürerken ortaya çıkmıştır. XIX. yüzyılda ikinci yarısından itibaren aydınlanma, pozitivizm, determinizm, mekanik evren anlayışı gibi moderniteyle özdeşleşen düşünceler tartışılmaya başlanır. Marx, Nietzsche, Freud, Heidegger, Husserl, Dilthey, Horkheimer, Adorno, Marcuse başta olmak üzere birçok kişi modernitenin dayandığı ilkelere yönelik birtakım sorgulamalar geliştirir. Bu sorgulamalar; 1.

Aydınlanmacı akıl anlayışıyla, 2. Modern devlet sistemiyle, 3. Kapitalist ekonomiyle, 4. Modernitenin metafizik görüşüyle ilgilidir.

Modernitenin teorisinin oluşturulmasında aydınlanma düşünürlerinin başat rol oynadığı söylenebilir. Doğal olarak modernitenin eleştirisinin en fazla yoğunlaşacağı yerin aydınlanma hareketi olması kaçınılmazdır. Akılcılığı esas alan görüşe duyulan tepkilerin kökenleri; Burke, Vico ve Rousseau'ya kadar götürülebilir. Bilindiği üzere akılcılık, bilimsellik, evrensellik, bireysellik ve ilerleme aydınlanmanın karakteristik özellikleridir. Düşünürlerin tepkileri daha çok bu ilkelere yoğunlaşır. Fransız filozof Rousseau, aydınlanma döneminde yaşamasına rağmen, aklın öncelenmesine karşı çıkar. Sadece aklın ve deneyimin bilginin kaynağı olduğu düşüncesini reddederek “duygunun da bilginin kaynaklarından biri” (Vorlander, 2008: 498) olduğunu ileri sürer. Filozofun bu iddiaları, henüz aydınlanma popülerken ortaya atılması sebebiyle radikaldir. Rousseau; eğitim, din, yönetim gibi konularda da çağdaşlarından ayrı düşünür. Burke ve Rousseau, aydınlanmanın bireyi öne çıkaran anlayışına karşın toplumu savunurlar. Aydınlanmanın, tarihi modernle başlatıp, geleneğe ait olan her şeyi reddettiği yerde Burke, tarihin ve geleneğin kutsal olduğunu ve saygıyı hak ettiğini söyler (Cevizci, 2011: 761). Rousseau ise kent hayatını ve medeniyeti her şeyin üstünde tutan çağdaşlarından farklı olarak doğaya yönelir. Vico da aydınlanmanın evrenselliğini eleştirir. Filozofa göre bütün insanların, değişmez bir doğaya ve değerlere sahip olduğu düşüncesi bir yanılgıdır. İnsanların özü tarihsel gelişmelerle dönüşmektedir (Cevizci, 2011: 763). Burke, Rousseau ve Vico'nun akılcılığa karşı takındıkları tutum romantizmi besler.

Aydınlanmanın çöküşü, XIX. yüzyılda başlar. Bu dönemde Arthur Schopenhauer'un pesimizmi (kötümserliği) ve Nietzsche'nin nihilizmi (hiççilik), akılcılığın temellerini sarsar. Esasında aydınlanma, iyimserlik üzerine kurulan bir dünya tasavvurudur. Schopenhauer, iyimserliğin yeryüzünde kaybolup gittiğini iddia ederek akılcı yaklaşıma karşı çıkar. İnsanın aklını kullanarak her türlü kötülükten sıyrılacağını ileri sürenlerin aksine Alman düşünür, dünyanın neresine bakılırsa kötülüğün var olduğunu söyler (Schopenhauer, 2008: 17). Ona göre insan, kendi iradesiyle bu kötülüğü yenecek kudrete de sahip değildir. Schopenhauer, modernitenin insan için cennette dönüştürüleceğini iddia ettiği yeryüzünü, insanın

intihar etmeye yeltendiği sorunlu bir yer olarak telakki eder. Onun fikirleri modernitenin, teorisinin pratiğe döküldüğü XIX. asrın genel durumuyla ilişkilidir. Aydınlanma Projesi sayesinde mutlu ve huzurlu olacağı temenni edilen insan, sanayileşen kentlerde, çevresine ve kendisine yabancılaşarak içine kapanır. İstirapla çevrelenen bu insanın temel problemi mutlu olabilmektir, ama mutluluk metropollerden çok uzaklarda durmaktadır.

Moderniteye karşı eleştirel bir tutumun yerleşmesinde Alman Tarihçi Okulu ve Wilhelm Dilthey'in (1833-1911) etkisinin büyük olduğu söylenebilir. Dilthey, akla dayanan *bilen özne* kavramına karşı çıkararak öznenin tarihten soyutlanmaması gerektiğini dillendirir. Alman Tarihçi Okulu ise tin bilimlerinin bilginin üretiminde doğa bilimleri gibi öncelenmesi gerektiğini savunur. Bu yaklaşımlar, özneyi ve bilgiyi mekanik bir işleyiş çerçevesinde ele alan aydınlanma hareketi ve sonrasında sosyal bilimleri etkisine alan pozitivist bir muhalefet anlamına gelir. Bilindiği üzere aydınlanmacı anlayış, özneyi her türlü aşkınsal güçten ve belirlenmişliklerden bağımsızlaştırarak bilgi elde etmenin merkezine insanı koyar. Buna göre bilgi, tarihsel koşullardan bağımsız bir şekilde özne tarafından elde edilir. Deney, gözlem, yaşantı bilgi elde etmenin yollarıdır. Bilgi üzerinde metafiziğin veya tarihin herhangi bir etkisi yoktur. İnsanın doğası, doğa bilimlerinde olduğu gibi mekanik yasalar ortaya çıkarılarak anlaşılabilir. Dilthey, insan doğasının doğadan çok farklı olduğunu ve pozitivist yaklaşımlarla açıklanamayacağını iddia eder. Ona göre “insan etkinliklerini kavramaya ruhbilim yoluyla ulaşabiliriz” (Timuçin, 2005: 381). Böylece aydınlanma ve pozitivist tarafından geriye itilen metafizik alan tekrar gündeme getirilir.

Postmodernizme giden yolda Marx, Nietzsche ve Freud önemli bir yere sahiptir. Alain Touraine'in belirttiği üzere postmodernizm Marx, Nietzsche ve Freud tarafından ortaya atılan akılcılaştırıcı modeli yıkmaya yönelik eleştirinin devamı niteliğindedir (2010: 237). Esasında modernist bir düşünce sistemi ortaya koyan Karl Marx (1818-1883); burjuvaziyi, kapitalist ekonomiyi ve modern devlet örgütlenmesini eleştirerek moderniteyi biçimlendirmeye çalışır. Marx, moderniteyi yerleşik bütün değerlerin eriyip gitmesi, kutsal olan her şeyin lanetlenmesi ve bunun sonucunda insanın ayık kafayla gerçek yaşam koşullarına bakması şeklinde tanımlar

(Marx-Engels, 2011: 15). Bu açıdan yaklaşıldığında Marx'ın düşünceleri, aydınlanmayla örtüşmektedir. Fakat o, kapitalist üretim tarzına ve burjuva ahlakının devleti ve toplumu şekillendirmesine muhalefet eder. Alman filozofun düşüncesi uyarınca “kapitalist üretim tarzı insanın öznel zenginliğini öne çıkardığı gibi hükmetme, saldırganlık ve sömürge huylarını da besler” (Eagleton, 2010: 279). Marx'a göre kapitalist toplumda işçiler sömürülürken, “burjuvazi şimdiye kadar şerefli olan ve huşu ile karşılanan her mesleğin üzerindeki kutsal haleyi çıkarıp attı. Hekimi, avukatı, rahibi, şairi, bilim adamını ücretli emekçilere dönüştürdü” (Tucker, 1972: 338). Modernliğin daha çok uygulanmasına yönelik bir eleştiri geliştiren Marksizm, kendi ütopyasını ortaya koyar. Bu ütopyada, moderniteden bir kopuş yoktur; eğitimden sanata, yönetimden üretime, modernitenin sosyalizm doğrultusunda yapılandırılması vardır. Avrupa üzerinde bir hayalet gibi dolaşan komünist iddialar, XX. yüzyılın sonlarına doğru pratikte iflas eder. Siyasî alanda neden olduğu birçok olumsuzluğa rağmen Marksizm; eleştiri, edebiyat, sanat, dilbilim, sosyoloji, felsefe gibi alanlarda ciddi teorisyenlerin yetişmesini sağlar. Lyotard, Foucault, Baudrillard ve Derrida gibi postmodernizm ile özdeşleşen çoğu isimin hayatlarının belli dönemlerinde Marksizmin etkisinde kaldıkları unutulmamalıdır.

Modern akla yapılan müdahaleler içerisinde Friedrich Nietzsche (1844-1990), postmodernizme giden süreçte önemli bir yere sahiptir. Avrupa akılcılığını ve metafiziğini sarsmakla kalkmayıp yıkmaya yeltenen Nietzsche, Barry Smart'ın belirttiği gibi Heidegger, Simmel, Weber ve Adorno ile birlikte postmodern müdahalenin başlatıcısı olarak kabul edilir (2000: 318). O, modern Batı düşüncesinin yapı taşları olan milliyetçilik, sosyalizm veya liberalizm gibi ideolojileri reddederek bireysel kurtuluşu önceler (Öztürk, 2010: 43-44). Modernite bireyselliği savunmasına karşın modern ideolojiler, bireyselliği yok etmiştir. İşte Nietzsche, modernitenin yok ettiği bireysel varoluşun peşine düşerek moderniteye karşı tavır takınır. Aydınlanma, skolâstik doğmalara karşı bireyi öne çıkarmış, fakat oluşturduğu değer yargılarıyla kişiyi sınırlamıştır. Habermas'ın söylediği üzere Nietzsche, aydınlanmacı aklın üzerinden atlar (2000: 240) ve bireyin sürekli bir oluş içerisinde olduğunu ileri sürer. Bu şekilde modernite, Nietzsche'yle birlikte yeni bir bireyselliğe ve nihilizme evrilir. Alman düşünür, Tanrı'nın ölümünü ilan ederek

Batı'nın değerlerinin geçerliliğini kaybettiğini anımsatır. En yüce değer in ortadan kalkması, insanların nihilizme sürüklenmesini hazırlar. Nietzsche'nin düşünceleri dikkate alındığında şu sonuca varılır: kutsal olan Tanrı, günlük hayatın değerleriyle kirletildiğinden tahtı yıkılmıştır. Bu durumda tek çare değerler ile yaşamaktan sıyrılarak kendi varoluşunun peşine düşmektir. Yalnız burada Tanrı'nın ölümüyle Nietzsche, hümanizme de sığınmaz. Batı metafiziği ile birlikte modern hümanizm düşüncesinin de bir aldatmaca olduğunu savlar. Ona göre "Avrupa'da yürürlükte olan ahlakın kaynağı, çok büyük ölçüde İbrani-Hristiyan köle ahlakına dayanır" (Cevizci, 2011: 955). Protestanlık ve aydınlanma ahlakı da İbrani-Hristiyanlık köle ahlakından türemiştir. Bu köle ahlakı, Nietzsche'ye göre aldatmacadan başka bir şey değildir. Ahlak da din ve bilim gibi gerçek dünyanın yerini almış ve yalan bir dünya oluşturmuştur. Bu yüzden Alman düşünür Tanrı'nın ölümünü ilan ederek insanları hakikate çağırdığını iddia eder.

Sigmund Freud (1856-1939), psikanalitik kuramıyla bilimin ihmal ettiği bilinçaltına yönelerek eleştirel modernizmin gündeme gelmesinde etkili olur. Sanayi toplumunda ruhsal sorunlar yaşayan insanları inceleme konusu yapan Freud, modern Batı uygarlığının huzursuzluğunu keşfeder.<sup>11</sup> İnsan eylemlerinin tek yöneticisinin akıl olması gerektiğini iddia eden aydınlanmacı görüşü reddederek, bireyin davranışları üzerinde bilinçaltı unsurlarının izini sürer. Freud'un görüşleri hem bilimin hem sanatın insana yaklaşımını değiştirir. Megill'in vurguladığı üzere Freudcu tavır, krizle yüklü modern uygarlıkta bize ihtiyacımız olan mesafeyi kazandırır (2012: 518). Söz konusu mesafe bireyin iç dünyasının yeniden keşfedilmesiyle elde edilir. Touraine, Freud'un kuramlarıyla moderniteye en sistematik saldırıyı gerçekleştirdiğini söyler. Modernite, yasalar vasıtasıyla kurduğu düzende insanın benliğini yok etmiştir. Haz ilkesinden söz eden Freud, kişinin hazlarının önünde yasaların durduğunu belirtir. Hazları sekteye uğrayan birey sıkışır kalır (Touraine, 2010: 155-167). Böylece birey kendisiyle ve çevresiyle çatışmaya başlar. Modern insanın ruhsal panoramasını çıkararak Freud'un fikirleri, postmodern kuramcılar tarafından eleştirilse de postmodernizme giden yolda olumlu katkılarda

---

<sup>11</sup> Bk. Sigmund Freud (2011). *Uygarlığın Huzursuzluğu* (4. Baskı). Haluk Barışcan (çev.). İstanbul: Metis Yayınları, Sigmund Freud (2004). *Uygarlık, Toplum ve Din* (1. Baskı). Emre Kapkın (çev.). İstanbul: Payel Yayınları.



bulunur. Bilinçaltının derin dünyasını keşfeden düşünür, sanat ve edebiyat hakkında yazdığı eserlerinde sanatın bir *gündüz düşü* olduğunu, sanatçının bilinçaltında yatanların sanat eserine yansıdığını dile getirir. Bilinçaltının gizemli dünyası, sürrealizm ve postmodernizm başta olmak üzere birçok sanat akımının dikkatini çekmiştir.

XIX. yüzyılda Frankfurt Okulu üyeleri tarafından geliştirilen *Eleştirel Teori*, moderniteye yönelik tepkilerin somutlaştığı önemli eğilimlerden biri olarak kabul edilir. Eleştirel Teori'nin çıkış noktası, mantıkçı pozitivistdir. Adorno, Marcuse, Habermas, Horkheimer gibi isimlerin temsil ettiği Eleştirel Teori, aydınlanmanın bilimsel yaklaşımlarına karşıdır. Adorno ve Horkheimer, aydınlanmanın hedefinin insanları korkularından arındırarak efendi konumuna getirmek olduğunu söyler. Fakat aydınlanan yeryüzü felaket sahasına döner (Adorno-Horkheimer, 2010: 19). Moderniteyi *akıl tutulması* olarak gören Horkheimer, aklın toplumsal sürece boyun eğdirildiğinden söz eder. Ona göre aklın araçsal değeri, doğa ve insan üzerinde egemenlik kurmasında oynadığı rol ile ölçülür (2013: 67). Aklın bu şekilde bir işleve sahip olması, sanayi toplumunda insanların gerçek ihtiyaçlar yerine yapay ihtiyaçlara yönelmelerine neden olur. Adorno'nun *kitlelerin aldatılışı olarak aydınlanma* şeklinde adlandırdığı kültür endüstrisi, aklın araçsallaştırılmasının ürünüdür. Eleştirel Teori, modernitenin bir eleştirisi olmakla beraber beslendiği Marksist ideoloji gibi moderniteye bir biçim verme niyetindedir. Aklın araçsallaştırılmasına karşı çıkar ve aklın eleştirel yönünü kullanarak toplumsal üst-yapıları düzenlemeye çalışır.

Martin Heidegger (1889-1976), postmodernizmin beslendiği diğer bir filozoftur. Descartes'ten bu yana varlığı *cogito* eksenli yorumlamaya kalkışan felsefeyi kabul etmeyen Alman filozofa göre “*cogito* merkezli felsefeler yerini varlık merkezli felsefelere bırakmalıdır” (Çüçen, 2012: 18). Batı metafiziğini yeniden yorumlamaya başladığı *Varlık ve Zaman* (Sein und Zeit) adlı eserinde varlığı, şimdinin içinde kendisini ortaya koyan bir varoluş olarak ele alır. Heidegger, kendisinden önce varlığın bir geçmiş ve bir geleceği olacak şekilde yorumlandığını fark eder. Varlığın zamansal belirlenmişliğini reddeden filozof, bunun yerine her an kendisini var eden bir varlık anlayışı geliştirir. Bu yaklaşımı, belirsizlikten beslenen postmodernistlerin ilgisini çeker. Ayrıca “insanın tözü, ruhla beden sentezi olan tin

değil, varoluştur” (Heidegger, 2011: 123) düşüncesiyle Descartes’in varlık görüşüne saldırır. Varlığı, ontik bir bütünlük olarak ele almak yerine, Heidegger, varlığın zamanda kendisini yeniden *mevcut* ettiğini düşünür. Postmodern teorisyenlerin kişinin *an* içindeki durumuna sürekli göndermede bulunmalarının arkasında, söz konusu varlık görüşünün etkileri hissedilir.

Postmodern duruma gelene kadar moderniteye ilişkin eleştirilerin, modernitenin pratiklerine yoğunlaştığı fark edilir. Akla duyulan güven, katı determinizm ve tek boyutlu ilerleme fikirlerinin beslediği modernitenin, düzenlenmesi gerektiği ileri sürülmüştür. Modernitenin iyimser yüzünün yanında kötü yüzünü göstermeye başladığı XIX. asırdan itibaren eleştirel tepkiler seslerini yükseltirler. Postmodernizm denilen fenomen esasında bu eleştirel tepkilerin bir uzantısından başka bir şey değildir. Kapitalist ekonomi, bürokratik düzen, modernitenin kötü yüzünü ilk gösterdiği alanlardır. Metropol hayatında insanın topluma ve kendisine yabancılaşması, yeryüzünün efendisi olması beklenen kişinin kapitalist ekonomi ile köleleştirilmesi, yasalar ile insanın yaşamdan haz alma isteğinin disipline edilmesi, modernite eleştirmenlerinin odaklandıkları noktalardan birkaçıdır.

XX. yüzyılda yaşanan bazı siyasî ve sosyal olaylar, moderniteye yöneltilen eleştirilerin artmasını tetikler. Bu olayların başında, küresel savaşlar gelir. I. ve II. Dünya savaşlarında insanlık yok olmakla karşı karşıya gelir. Bilim ve teknolojinin, insanlığa hizmet etmesi gerekirken şimdi onu varlığını tehdit etmesi, modernitenin bütünüyle sorgulanmasına yol açar. Öyle ki Adorno II. Dünya Savaşı’nın yarattığı travmaları belirtmek için Auschwitz<sup>12</sup>’den sonra şiirin bile yazılamayacağını ilan eder. Aydınlanmayı, kendisinin sorumlu olduğu ergin olamam durumundan kurtulma hali olarak tanımlayan Batı düşüncesi, şimdi kendisinin sorumlu olduğu bir yok oluşa sürüklenmektedir. Postmodern duruma geçmeden hemen önce her açıdan parçalanmış bir insanlık manzarasıyla karşılaşılır. Aydınlanma düşünürlerinin arzuladıkları; ilerleme, özgürlük, akılcılık gibi söylemlerin yok olma, esaret ve

---

<sup>12</sup> Naziler tarafından kurulan en büyük toplanma kampıdır. Adorno, toplanma kampından yaşanan insanlık dışı durumu belirtmek için bu meşhur sözünü kullanır: Auschwitz’den sonra şiir yazmak barbarlıktır. Bk. Theodor W. Adorno (1983). “Cultural Criticism and Society.” In *Prisms*, 17–34. Cambridge, MA: MIT Press, p. 34.

mantıksızlığa evrildiğini gören entelektüeller ya yeni bir dönemin hayalini kurmuşlar ya da moderniteye bir biçim vermeye kalkışmışlardır.

#### **2.1.2.1.2. Bilimdeki Yeni Gelişmeler**

XIX. yüzyılın sonları ile XX. yüzyılın ilk yarısında yaşanan bazı bilimsel gelişmeler, postmodern söylemin şekillenmesine etki eder. Gerek sosyal bilimlerde gerek pozitif bilimlerde görülen paradigma değişikliklerinin pozitivistten kopuşa yönelik olduğu görülür.

Bilimsel gelişmeleri hazırlayan unsurların başında zihniyet dönüşümü gelir. Bu, her devir için geçerli olan evrensel bir kuraldır. Batılı aydınların ve bilim adamlarının, en azından iki bin yıllık geçmişi olan logos temelli düşünmeyi eksik bulmaları, postmodernizme giden süreçte önemli bir yer tutar. Logos temelli düşünmenin esası, doğayı doğa dışı unsurlarla değil, doğanın kendisinden yola çıkarak açıklamaktır. Doğanın bir parçası olan insanın da doğanın kurallarına göre açıklanması gerekir. Bu anlayış doğayla birlikte insanın da mekanik bir yapıya sahip olduğunu ve ancak mekanik ilişkilerin çözümlenmesiyle anlaşılacağı anlamına gelir. XIX. yüzyılın sonlarından itibaren yaygınlık kazanan yeni yaklaşımlar, sadece doğanın işleyişine bakarak insanın açıklanamayacağını ileri sürerek, logos temelli düşünmenin eksikliklerini dile getirirler. Kimi eleştirel modernistler ve postmodernistler, insanın doğadan hareketle açıklanması görüşünü bütünüyle reddetmezler; bu görüşün vardığı sonuçları eksik bulurlar.

Bilindiğı üzere modern bilim, rasyonalizme dayanmaktadır. Rasyonalist görüşe göre bilgi, ancak nedensellik ilkesi ile elde edilebilir. İnsan aklı, bilgi edinme sürecinde başat rol oynar. Doğaya ve insana yönelik her şey determinizm çerçevesinde yorumlanabilir. Bu anlayışın modern Avrupa'daki temellerini, XVII. asırda İngiliz fizikçi Isaac Newton atmıştır. Newton, *Evrensel Kütle Çekim Yasası*'nı bularak evrenin mekanik bir işleyişinin olduğunu ileri sürer. Mekanik işleyişe göre "madde dünyası, salt bir mekanizmadır. Maddede, astronomik cisimlerden, gözle görülmeyen en küçük parçacıklara kadar, her yerde, mekaniğin genel yasaları egemendir" (Heimsoeth, 2007: 167). Dünya ve uzaydaki her olay bir nedene göre belirlenmiştir. Her olayın mekanik bir işleyişi; her mekanik işleyişin ise matematik

ilkeleri vardır. Bu yüzden evreni, ilahî nedenlere bağlayarak anlatmak yerine evrende meydana gelen olayların mekanik işleyişi gözlemlenmelidir. Newton fiziğine göre evrendeki her şey nedensellik ilkesi ile birbirine bağlandığı için zaman ve mekân mutlak haldedir. Bu da her olayın, her durumun farklı yorumlara yol açmadan açıklanmasına imkân verir. Newton'un düşünceleri, XIX. yüzyıl pozitivismi tarafından sosyal olayların açıklanmasında da bir yöntem olarak kullanılır. Bu şekilde insanın biyolojik yapısıyla birlikte sosyal yönü de katı nedensellik ilkesi ile betimlenir.

XX. yüzyıla gelindiğinde ortaya atılan Kuantum kuramı, Kaos teorisi ve İzafiyet teorisi modern bilim anlayışını altüst eder. Bugün, *Postmodern Bilim* kavramı olarak adlandırılan kopuş esasında Kuantum kuramı ve İzafiyet teorisine dayanır. Best ve Kellner'in ifade ettiği üzere postmodernistler, bilimsel yaklaşımlarda yaşanan değişiklikler neticesinde yaygınlık kazanan kaos, belirsizlik ve yorum bilgisi ilkelerini benimser (2010: 46). Newtoncu bilim mantığı, doğanın bütün gizemini yok etmiş; onu bir makineye dönüştürmüştü. XX. yüzyılda ortaya konulan teoriler ise Newtoncu bilim mantığının aksine doğada bir belirsizliğin ve kaosun olduğunu ileri sürerek doğanın gizemini yeniden gündeme getirir.

Evrenin yeniden yorumlanmasını sağlayan görüşler, İzafiyet teorisi ve Kuantum kuramına dayanır. Kuantum kuramının esası, maddenin belirsizliğine dayanır. Buna göre “nesne bir muhtemel durumlar koleksiyonundan oluşur” (Murphy, 2000: 42). Bu yüzden nesnelerin belirlenmiş bir ilkesinden söz etmek zordur. Danimarkalı fizikçi Niels Bohr'un öncülüğünde geliştirilen Kuantum kuramı, atom parçacıklarının durumuna yoğunlaşır. “Kuantum kuramı ile bilgi üretim sürecinde süje-obje ayrımı yıkılır ve parçacıklar arasındaki etkileşimin nedensellik değil rastlantısallık ilkesine göre yürüdüğü kabul edilir” (Şaylan, 2009: 232). Söz konusu kuramın kabul görmesi, pozitivism ile birlikte tam olarak yerleşen determinizm ilkesinin, atom altı parçacıklarda sorgulanmasını sağlar. Bu sorgulamalar neticesinde, evrenin belirlenmiş ilkelerden ziyade kesitlerden oluşan bağlarla anlatılabileceği görüşü ortaya atılır. Einstein'ın İzafiyet (Rölativizm) teorisi ise zaman ve mekânın birbirinden ayıramayacağını iddia ederek *gündelik zamanı* öne çıkarır. İzafiyet teorisine göre zaman ve mekân insan zihninin ürünüdür. Bu

yüzden mutlak bir gerçeklikten bahsetmek mümkün değildir. İnsan zihninden ve insanî değerlerden bağımsız bir bilginin olamayacağını düşünen Heisenberg, doğadaki nesnelere incelendiğinde eninde sonunda insanın kendisiyle karşı karşıya kalacağını belirtir (Murphy, 2000: 43). Bu yüzden nesnelere hakikatinin bilinemeyeceğini ve evrende belirsizliğin olduğunu ileri sürer.

Edward Lorenz ile birlikte güncellik kazanan Kaos teorisi aydınlanma rasyonalizmine darbe vuran başka bir bilimsel gelişmedir. Kaos teorisinin özü, evrende meydana gelen olayların kesin bir amaca yönelik olmadığıdır. Bundan dolayı olayların ortaya çıkışları ile sonuçları arasındaki ilişki nedensellikte açıklanamaz. Aslında insan aklının eşsiz bir ürünü olan bilgisayara yüklenen bir yazılımın, farklı verileri sunmasından sonra Lorenz tarafından geliştirilen Kaos teorisi, günlük hayattaki olayların tahmin edilmeyeceği görüşüne dayanır. Kuantum kuramı ile Kaos teorisinin aynı mantığın ürünü olduğunu söyleyen Slavoj Žižek, bu yaklaşımların gerçeğin ortaya çıkması için belirsizliğin varlığını zorunlu kıldığını belirtir (2005: 78). Gerçek, kesin olarak çerçevesi çizilen bir kavram olmaktan çıkar. Çünkü gerçeğe giden yollar muğlaklıklarla doludur. Bundan dolayı XX. yüzyılda sanatçılar ve düşünürler gerçeğin peşinden koşmak yerine gerçeğin sürekli dönüşen ve belirsizlikle çevrelenen görünüşüyle ilgilenirler.

XIX. yüzyılda, sosyal bilimlerde de doğa bilimleri gibi pozitivist etkisine girer. İnsanın sosyal durumu, nedensellik ilkesi ile açıklanabileceğine inanan pozitivist görüş, toplumu aynen doğada olduğu gibi mekanik bir yapı olarak değerlendirir. W. Dilthey başta olmak üzere bazı düşünürler, insanın kendi içerisinde değerlendirilmesi gerektiğini ileri sürerek pozitivist anlayıştan sapar. Dilthey'in açıklamasına göre toplumsal/tarihsel olguları betimlemek ve çözümlenmek isteyen bir teorik çaba, insan doğasının psiko-fizik bütünlüğünü göz ardı edemez (2011: 24). Kişi, kendisiyle ilgili yorum yaparken sahip olduğu değerlerden kopamayacağı için doğaya yaklaştığı gibi kendisine yaklaşamaz. XIX. yüzyılın sonlarından itibaren sosyal bilimlerde yorum bilgisinin kullanılması giderek artar, XX. yüzyılda Gadamer'in *Hakikat ve Yöntem* (Wahrheit und Methode) adlı eseri ile en üst düzeye ulaşır. Yorum bilgisinin yeniden gündeme getirilmesi postmodern söylemi de etkiler. Postmodernistler, sosyal olgulardan farklı anlamların

çıkarılabileceğini, bu yüzden sosyal bilimler alanında belirsizliğin hakim olduğunu ileri sürerler. Postmodern söylemin böyle bir hüviyete bürünmesinde, sosyal bilimlerin pozitivist anlayıştan sıyrılmasının etkisi olduğu düşünülebilir.

Postmodernizme giden yolda bir gelişme de dilbilim alanında yaşanır. XX. yüzyılın başlarında yaygınlaşan *yapısalcılık* (structuralism) geleneksel dil algısını yıkararak postmodern dil anlayışına giden yolda ilk atılımı gerçekleştirir. Yapısalcılığa gelene kadar dil; toplum, din veya tarih eksen alınarak yorumlanırdı. “Ferdinand de Saussure, dili bir gösterge sistemi biçiminde ele alarak onu kendi içinde değerlendirir ve geleneksel yaklaşımlardan kurtarır. Bu gösterge sisteminin temel kavramı eşzamanlılıktır” (Işık, 2000: 28). Eşzamanlılıkta, sözcüklerin anlamı tarihsel süreçlere göre belirlenmez; zamanın belli bir anındaki durumlarına göre belirlenir. Saussure’ün görüşlerinden dolayı pozitivismeye karşı durduğunu belirten Jemason, yapısalcılığın *gösteren* kavramını öne çıkararak özgün bir kuram olmaya çabaladığını belirtir (2013: 105). Dili bir göstergeler sistemi olarak ele alan yapısalcılık, inceleme nesnesi olarak sadece dili ele almaz. Saussure’ün görüşlerini kültür alanına uygulayan Claude Levi Straus, kültürde dilin gösterge sistemine benzer bir yapının mevcut olduğunu farkına varır (Gottidiener, 2005: 59-60). XX. asırda gelişen semiyoloji, Saussure’ün düşüncelerinin kültür başta olmak üzere birçok alanda kullanılmasına olanak tanır.

Tanımsızlık ve belirsizlik üzerine kuramsallaştırılan postmodernizm yeni bilimsel gelişmelerden faydalanır. Nitekim postmodernizmin kutsal kitabı olarak algılanan *Postmodern Durum* (La Condition Postmoderne) adlı çalışmasında Lyotard, postmodern bilimin, bilinen değil bilinmeyenler ürettiğini söyler (Lyotard, 2013: 114). Postmodern bilim, İzafiyet teorisi ve Kuantum kuramını dayanak noktası olarak görür. Belirsizlik ve tanımlanamamazlık postmodern sanat estetiğinin de temel özelliklerinden biridir.

#### **2.1.2.1.3. Yirminci Yüzyılın Siyasî ve Sosyal Şartları**

Postmodern söylem esasında, eleştirel ve sorgulayıcı bir dil üzerine kurulmuştur. Bu eleştirel ve sorgulayıcı dilin ortaya çıkmasında, modernitenin pratiklerinin büyük etkisi vardır. Doltaş’ın belirttiği üzere postmodernizm

sorgulamalarını yaparken tartıştığı modelin kendi yapısındaki tutarsızlıkları, rastlantısal ve göreceli yanlarını ortaya çıkarır (Doltaş, 1999: 92). Sanatçılar ve aydınlar, sorgulama alanı olarak seçtikleri modernitenin tutarsızlıklarını ve çelişkilerini gösterirken hiç zorlanmazlar. Çünkü modernitenin, özellikle XX. yüzyıldaki pratikleri birçok yönden tutarsızlık ve çelişkilerle doludur.

Bilindiği üzere insana mutluluk vaadinde bulunan modernite, bireyin kendi aklını kullanarak yeryüzünü cennete çevireceğini iddia eder. Fakat XX. yüzyıldaki siyasî gelişmeler, yeryüzünü bir cennete çevirme düşünüyü yok eder. I ve II. Dünya savaşlarında yaşanan yıkım aydınlanmaya umut bağlayan Avrupa aydınını bir krize sürükler. Umutsuzluk, yabancılaşma, korku, kaçış gibi temalara sığınan aydınlar, artık yeryüzünün yok oluşunu tartışır. İnsanın aklını kullanarak erginleşeceğini iddia eden aydınlanmacı düşünce, yerini insanın kendi eliyle kıyameti hazırladığı inancına bırakır. Savaşların sebep olduğu yıkımların boyutları, insan ırkının yok olmakla karşı karşıya kalacağı denli büyüktür. Bir aralar, evrensellik ve hümanizm ile birlikte bütün insanların ortak paydada buluşacağını uman Avrupalı düşünürler, yaşanan yıkımların tarihin sonunu getirdiğine inanmaya başlarlar. Avrupa'nın kara lekesi haline gelen Faşizm, birçok düşünürün canına mal olmakla kalmaz; sanatın yok oluş temasına yönelmesine neden olur. Dadaizm, sürrealizm ve egzistansiyalizm gibi akımlar insan gerçeğini yeniden ele alırken bireyi, mevcut görüşler dışında yeniden yorumlarlar. Saçmalık, çılgınlık, değersizlik, bayağılık gibi özellikler söz konusu sanat akımlarının karakteristiği haline gelir.

I. ve II. Dünya savaşlarının travmalarını henüz üzerinden atamayan Batı, 1950'lerden sonra bu kez Soğuk Savaş'ın gerilimlerini yaşar. Amerika'nın başını çektiği kapitalist kutup ile Sovyet Rusya'nın başını çektiği komünist kutup arasındaki siyasî çekişme dünyanın gündemini oluşturur. İki kutup arasında tırmanan gerilim, insanlık tarihinin en büyük silahlanma yarışına neden olur. II. Dünya Savaşı'nda atılan iki atom bombasının etkileri hala sürerken nükleer silahların kullanılması tehlikesi ortaya çıkar. Sovyet komünizminin 1980'lerin sonunda yıkılmasına kadar süren bu gerilimli atmosfer, postmodernizmi savunan kişilerin moderniteden kuşku duymalarının dayanak noktalarından biridir.

Görüldüğü gibi postmodern durum denilen tarihî dönemin biçimlenmesinde, birçok faktör doğrudan veya dolaylı yoldan etkide bulunur. Postmodernizmin, birçok alanda yaygınlık kazanmasında ve entelektüeller tarafından savunulmasında, bahsettiğimiz gelişmelerin itici gücünün olduğu düşünülebilir. Modernitenin tıkanığını fark eden Batılı entelektüeller, yeni bir üslup ile dünyanın şekillendirilmesi gerektiğini dile getirirler. Bu üslup, kimilerine göre modernizmin üslubundan çok farklıdır; kimilerine göre modernizmin üslubunun, postendüstriyel toplumlardaki iz düşümdür. Araştırmalarımız sonucunda elde ettiğimiz bulgulara göre postmodernizmi, moderniteden bütünüyle farklı bir evre olarak ele almak sakıncalıdır. Postmodern söylem her ne kadar moderniteyi eleştirmişse de tamamıyla modern söylemlerden kopmamış, hatta bazı yönlerden modern söylemleri güncellemiştir.

#### **2.1.2.2. Postmodernizmin Özellikleri**

XIX. yüzyılda, düşünürler, ekonomi başta olmak üzere farklı değişkenlere göre sanayi toplumunun özelliklerini ortaya koymaya çalışırlar. Weber, Marx, Spencer, Comte, Simmel, Durkheim gibi sosyal bilimcilerin toplum ile ilgili tespitleri birçok açıdan kesişir. Farklı perspektiften toplumu ele almalarına rağmen hepsinin elinde aynı malzeme bulunur, bu yüzden ortak kavramlara sıkça değinirler. Söz gelimi Marx'ta da Simmel'de de yabancılaşma, sanayi toplumunun koşullarından neşet eden olgusal bir gerçekliktir. Yine Marx'ta da Weber'de de *emek* sanayi toplumunun temel kavramıdır. Sözü ettiğimiz düşünürler, genellikle sınıf, din, ırk, kültür ve dil gibi toplumu meydana getiren yapılar çerçevesinde birey ve bireyin yaşadığı toplumu anlamaya çalışırlar. Toplum ve birey XX. yüzyılın ortalarına kadar aşağı yukarı aynı yapılar eksen alınarak incelenir.

XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Batı toplumu, dönüşen üretim yöntemleri ve tüketim alışkanlıkları doğrultusunda kabuk değiştirir. XX. yüzyılın ikinci yarısından bu yana sanayi sonrası toplum ifadesi, Batı toplumunun yeni koşullarına vurgu yapmak üzere kullanılır. Siyasî ve bilimsel gelişmelerle sarsılan ve dönüşen sanayi sonrası toplumlar, salt ekonomik temel ile açıklanmayacak kadar karmaşık haldedir. Bu yüzden kuramcılar, sanayi sonrası toplumların durumunu, sanayi toplumlarından farklı bir şekilde ve farklı değişkenlere göre açıklamaya



çalışırlar. Bu açıklamalar doğrultusunda da sanayi sonrası toplumların karakterini yansıtan bazı adlandırmalarda bulunurlar. Bilgi toplumu, tüketim toplumu, medya çağı ve postmodern durum bu adlandırmalardan bazılarıdır. Söz konusu adlandırmalar, belli açılardan, bilgi edinme ve tüketim gibi davranış biçimlerine göndermede bulunur. Postmodern durum ifadesi, genellikle küreselleşme, kapitalizm, neo-liberalizm, tüketim, enformasyon, medya, çok kültürlülük ile özdeşleştirilir. Bu yüzden postmodern durum, aynı zamanda sanayi sonrası toplumların birçok özelliğini çağrıştıran bir ifade olarak kabul edilir.

Avrupa ve Amerika'nın II. Dünya Savaşı'ndan sonra siyaset, sanat, ekonomi ve kültür alanlarında geçirdiği dönüşümler, postmodernizm denilen fenomenin doğmasına doğrudan etki etmiştir. Sanat ve edebiyatta üslup değişikliği; pop kültürün günlük hayatın her yerine nüfuz etmesi; bilgi ve tüketim toplumu kavramlarının ortaya çıkması; sosyal hayatın bir eğlenceye ve karnavala dönüşmesi, Batı'nın son yetmiş yılda yaşadığı belli başlı dönüşümlerdir. Çoğu kere modernizmden kopuş anlamında kullanılan postmodernizm; popüler kültüre, tüketim toplumuna, hiperuzama, simülasyona, kitle kültürüne, bilgi toplumuna, çoğulluğa, özgürlüğe göndermede bulunur. XX. yüzyılın ikinci yarısından bu yana postmodernizm ile ilişkilendirilen olgular, sosyal bilimcilerin çalışma nesnesidir. Postmodernizmin özellikleri, bu olgulardan yola çıkılarak ortaya konulabilir.

Aydınlanmacı dünya görüşünün paradigmasını yıkmaya çalışan postmodernizm, özgün değerler üretmez. O, daha çok farklı değerleri aynı zeminde buluşturarak eklektik bir görüntü çizer. Bu yüzden modernitenin mekanik kuralcılığı onda bulunmaz. Onun karşı çıktığı değerler, daha çok modernitenin akılcılığı, tekleştiriciliği ve evrenselliği ile ilgilidir. Postmodernistler; hümanizm, evrensellik, aydınlanma, merkezcilik, birlik ve bütünlük, ilerlemecilik, bireyselleşme, yüksek kültür gibi modernitenin yapısal unsurlarına saldırırlar.

Postmodernizmin hemen hemen her alanda karşımıza çıkan en önemli özellikleri; anti-hümanizm, çoğulculuk, çok kültürlülük, yerellik, aydınlanmanın eleştirisi, merkezsizlik, parçalılık, ilerlemenin reddi, öznenin parçalanması, simülasyon, büyük anlatıların yıkılışı, dil oyunları, popüler kültürdür.

### 2.1.2.2.1. Anti-hümanizm

Postmodernistlere göre, modernite insanın özgürlüğünü elinden almak için hümanizm aldatmacasına sığınır. Hümanizmin temel ilkesi, evrensel insan doğasını merkez değer kabul ederek insanı, her şeyin ölçütü yapmaktır. Modernitenin, hümanist değerleri savunması, görünüşte olumlu bir içeriğe sahip olduğu hissi uyandırır. Postmodernistler her şeyi insana göre düzenlediğini iddia eden modernitenin ikiyüzlü davrandığına inanırlar. Modernitenin ikiyüzlülüğü daha çok uygulamalarında somutlaşır. Günlük hayatta ekonomik eşitliğin olmaması, insanlar arasındaki ayrımcılığın giderek artması ve insanların tek tipleştirilmesi, modern hümanist düşüncenin eleştirilmesine yol açar. Ayrıca modern düşüncede, insanlıkla ilişkilendirilen çoğu değer Avrupalı beyaz özneye göre belirlenmesi, postmodernistlerin tepkisini çeker. Batı düşüncesinin hümanist ülkülerden anladığı, Avrupalı beyaz özneyi, evrensel bir değer biçiminde sunmak ve pazarlamaktır. Özgürlük ve adaleti getireceğini ileri süren modernite, baskıcı ve tek tipleştirici hüviyete bürünür. Postmodernistlerin asıl itirazları, hümanizmin paradokslarına yöneliktir. Kapitalist ekonomide adalet ve eşitliğin uzak bir ülkü olmaktan başka bir şey olmadığını gören postmodernistler, anti-hümanist tavır geliştirirler.

Anti-hümanist görüşlerin kökü, insanın akli sayesinde yüce bir varlık olduğunu ileri süren aydınlanma dönemi filozoflarına kadar götürülebilir. Kenan Malik, Edmund Burke'un muhafazakârlığından Nietzsche'nin nihilizmine ve Heidegger'in nazizmine kadar birçok anti-hümanist görüşün mevcut olduğundan söz eder (2001: 116-117). Bütün anti-hümanist tavırların genel özelliği, aydınlanmacı dayatmalara karşı olmalarıdır. Güçlü'nün aktardığına göre anti-hümanizm, 1960'larda Fransa'da, yapısalcılar ve postyapısalcılar arasında yaygınlaşır. Deleuze, Guattari, Lacan, Althusser, Foucault, Derrida gibi postyapısalcı isimlerin çalışmaları anti-hümanist biçimdedir (Güçlü vd., 2003: 756). Anti-hümanistler, Alman filozof Herder'in, "doğa ve kültür insanı insanlık için oluşturur" (Hançerlioğlu, 2012b: 341) düşüncesine karşı çıkarlar. İnsanın insanlığa göre ayarlandığı görüşü yerine dilbilimin, sosyolojinin, psikolojinin, iktidarın, siyasetin ve inançların insanı kurguladığını söylerler. Bireyin kendi aklının ürünü olduğunu iddia eden modern anlayışı reddeden postmodernistler, öznenin asla kendi aklıyla kendini ortaya

koyamadığını, çünkü kapitalist düzenin buna engel olduğunu belirtirler. Onlara göre eşitlik, özgürlük, adalet, kardeşlik, birlik gibi pozitif anlam yüklü söylemler, kapitalist düzenin sadece üzerini örter.

Postmodernistlerin anti-hümanist bir tutum sergilemelerinde, modernitenin iddia ettikleri ile pratiklerinin, birbiriyle çelişmesi belirleyici olur. Bireysel özgürlükleri öne çıkarılması gerektiğini gündeme getiren modernite, uygulamalarında insanları sıkı kurallara bağladığı gibi adil olmayan gelir dağılımı nedeniyle de insanlar arasındaki eşitsizliği derinleştirir. Bireysel özgürlük, bireysel hak gibi kavramların modernite tarafından baskı altında tutulması, hümanizmin eleştirilmesinin temel dayanağıdır. Anti-hümanizm, eşitlik ve evrensel insan düşüncesi yerine farklılığın ve çeşitliliğin öne çıkarılmasına dayanır. Buna göre değerli olan birlik değil, ayrılık; evrensellik değil, tikelliktir.

Anti-hümanist tavrın yükselmesinde, Avrupa'nın üçüncü dünya ülkelerini sömürgeleştirirken takındığı tutumun da etkisi büyüktür. Frantz Fanon başta olmak üzere birçok postkolonyalist düşünürün hümanizme karşı durmasında, Avrupa'nın eşitlik ve adalette ikiyüzlü davranması neden olmuştur, denilebilir. Nitekim J. P. Sartre'nin, Fanon'un *Yeryüzünün Lanetlileri* (Wretched of the Earth) adlı eserinin önsözünde belirttiği üzere hümanizm, “yalancı bir ideolojiden başka bir şey değil, yağmanın incelikli aklanması; yapmacık tavırları ve sevgisi, saldırgan eylemlerimize kefil oluyor” (Fanon, 2011: 33). Bu düşünce postmodernistler tarafından da benimsenir. Avrupalı düşünürlerin hümanizm üst başlığı altında bir araya getirdikleri kardeşlik, insan sevgisi, özgürlük, eşitlik ve adalet gibi yüce değerlerin sadece gelişmiş ülkelerin vatandaşları için geçerli olduğunu savunan postmodernistler, anti-hümanizmi gündemde tutarlar.

#### **2.1.2.2.2. Evrenselliğin Reddi: Çoğulculuk, Çok Kültürlük, Yerellik**

Modernitenin evrensellik düşüncesi, hümanizmle başlar, aydınlanma hareketi ile devam eder. Hümanizm, tekil olarak insanlık sevgisi anlamında kullanılır. Bütün insanlığın ve insanlıkla ilgili her şeyin sevilip yüceltilmesi, hümanizmin karakteristiğidir. Dolayısıyla hümanist evrenselliğin esası, insanlara fark gözetmeksizin aynı düzeyde yaklaşmaktır. Aydınlanma düşünürlerinin evrensellik

fikri ise evrenin ve insanın mekanik bir varlık olarak ele alınmasından kaynaklanır. Aydınlanmacı düşünürlere göre mekanik işleyişin kanunları serimlendiğinde, insan ve evren açıklanabilecektir. Mekanik işleyişin genel geçer, yani evrensel olduğu kanaatine varan aydınlanmacı dünya görüşü, evren ve insan ile ilgili değişmez ilkelerin olduğunu iddia eder. Nasıl ki, doğadaki olaylar sebep-sonuç ilişkisi içerisinde açıklanıyorsa, evrenin bir parçası olan insan da sebep-sonuç ilişkisi içerisinde açıklanır. Aydınlanma filozofları, bu yüzden fikirlerini ortaya koyarken bireysel farklılıkları bir tarafa bırakarak insanın genel doğası ile uğraşırlar. Postmodernistler, aydınlanmacı dünya görüşünün bu türden yaklaşımlar sebebiyle bireysel farklılıkları ortadan kaldırarak bütün insanları eşitlemeye çalıştığını iddia ederler. Onlara göre herkesin eşitlenmesi, bireysel farklılıkları ortadan kaldırır; özgünlük ve özgürlüğü sınırlandırır.

Postmodernist söylem, evrenselliğe yaklaşım açısından moderniteden ayrılır. Evrensellik ahlaktan sanata, kanunlardan eğitime, siyaseten mimariye her alanda herkes için geçerli olan kurallar ortaya koyarken insanlığı tek bir boyuta indirgeyerek değerlendirir. Böylece yerel ve bireysel olan dışlanmış olur. Aydınlanma düşünürleri, *apriori* kategoriler üzerinde yoğunlaşırken evrensel insan aklının varlığına göndermede bulunurlar. İnsanlar, *apriori* kategoriler sayesinde bir alandaki akıl yürütmeyi, başka bir alanda uygulayıp bireysel ve öznel yargılardan uzaklaşır ve bu yolla evrensel yargılara ulaşırlar. Bireyin kendisini evrensel değerler üzerine kuracağına inanan aydınlanmacı düşünceyi, postmodernistler reddederler. Onlara göre insan; durumun, anın, dilin, kültürün, siyasetin, inançların, iklimin üzerinde etkili olduğu çok boyutlu bir varlıktır. Sadece akıl yürüterek evrensel yargılara ulaşabilmesi mümkün değildir. Kişinin akıl yürütmesi üzerinde farklı unsurların etkili olmasından dolayı, her akıl yürütme edimi kişiyi farklı sonuçlara götürür.

Postmodernistler, özerk ve bağımsız bir özne peşinde oldukları için hiçbir alanda evrenselliği kabul etmezler. Onlara göre evrensellik, modernitenin bir oyunundan başka bir şey değildir. Öznenin özerkliğini yadsıyan evrensellik düşüncesi, modern devletin ve ekonomik sistemin her anlamda insan üzerinde tahakküm kurmasına hizmet eder.

Postmodernistler evrenselliğin, toplumun bütün katmanlarından silinmesi gerektiğini savunurlar. Bir vakitler, insanlığın huzurunu sağlayabilmek için siyasetten ekonomiye, ahlaktan estetiğe evrensel ilkeler dayatan modernite, postmodern söylem tarafından insanların önündeki engel olarak kabul edilir. Bütün insanları kapitalist *ethosun* çevresinde birleştirmeye çalıştıran modernite; yerelliği, farklılığı, çok kültürlülüğü kabul etmez. Postmodern söylem ise evrenselliğin karşısına yerellik, çoğulculuk ve çok kültürlülükle dikilir.

Yerellik, modernite tarafından kabul edilen genel-geçer kurallara karşı geliştirilmiş bir düşüncedir. Buna göre ahlak, sanat, siyaset ve ekonomiye ilişkin değerler bir merkezden kaynaklanmaz. Merkeziyetçilik düşüncesini bütünüyle reddeden postmodern söylem yerel olana yaslanır. Postmodernizmin yerelliğe dayanmasının nedeni, Harvey'in söylediği üzere modernitenin yerellekle hesaplaşmamasından kaynaklanır. Yerel olan her şeyi yadsıyan modernite Paris, Berlin, New York, Londra gibi kentlerin gösterim ve estetik bakımından bilginin kaynağı olduğunu varsayar (Harvey, 2010: 308). Fakat postmodern anlayış, evrenselci dayatmalar yerine yerelliğin cazibesine kapılır. Yerelden sıyrılmaya çalışan modernitenin kentlerinin aksine postmodern kentler, 1960'lardan sonra gelişen yeni mimari üsluplarla yerellekle bütünleşmeye başlar. Bugün New York'un, Londra'nın, Paris'in meşhur caddelerinde dünyanın birçok yerinden yerel restoranların açılması, yerelin artık modernitenin kalbine yerleştiğinin göstergesidir.

Ekonomik faaliyetlerde de yerellik merkeziyet düşüncesinin önüne geçer. Yerele ait olanı pazarlamayı uygun gören yeni pazarlama anlayışı, postmodern söylemin yerellik düşüncesini ön plana çıkarır. Örneğin McDonalds her gittiği ülkede, yerel yemeklerden bir menü oluşturarak müşterilerine yeni seçenekler sunar. Yine birçok ünlü giyim firmasının, ürünlerinde yerel motifleri kullanmaktan çekinmedikleri görülür. Yerelden faydalanma, postmodernist söylemin bir arzusu olmaktan çoktan çıkmış, çağımızın yaşam tarzı haline gelmiştir.

Yerellik ile birlikte düşünülmesi gereken diğer bir postmodern özellik ise çoğulculuktur. Çoğulculuğun esası, toplumda hiçbir grubun tam olarak egemenlik kuramaması, farklı grupların kendi kültürleriyle, inançlarıyla aynı zeminde buluşmasıdır. Postmodern söylem her türlü tek sesliliğin karşısındadır. Edebiyatta,

siyasette, estetikte, eğitimde tek sesliliğin öznenin özerkliğini öldürdüğünü düşünen postmodernistler, çok sesli bir yapının gerekliliğini vurgularlar. Homojen toplumsal örgütlenmenin aksine postmodern durum, heterojen düzenin önemini vurgular. Hayatın her katmanında çoğulluktan yana olan postmodernistler, siyasetin ve onun uzantısı olan bürokrasinin esnetilmesi gerektiğini savunurlar.

Günümüzde, toplumsal ilişkiler Taylor'un belirttiği üzere tolerans üzerine bina edilmez. Çoğulculuk, kültürel kimliklerin eşitlik üzerine tanınmasıyla sağlanır. Çoğulcu bir toplumun var olabilmesi için öncelikle siyaset mekanizmasının çoğulcu olması gerekir. Siyasette çoğulculuk "siyasal hayatta farklı toplum kesimlerini örgütlü bir biçimde siyasal karar alma süreçlerine katılmaları, etkide bulunmaya çalışmaları biçiminde" (Taylor, 2014: 12), değerlendirilir. Farklı kesimlerin eşit bir şekilde siyasî karar almaya katılması, siyasetin birçok şeyi belirlediği toplumda çoğulculuğun yayılmasına olanak tanır. Çoğulculuğun olması, Doltaş'ın vurguladığı üzere değerlerin eşitlenmesi şeklinde anlaşılmalıdır. Postmodernizmin çoğulculuğu, değerlendirmelerin çoğaldığı bir çoğulluğu ifade eder (Doltaş, 1999: 33). Daha açık bir ifadeyle, postmodernizm insanları eşitlemeye kalkışmaz. Onların farklılıkları ile birlikte, kayıtsız şartsız var olabilmelerini iddia eder. Çoğulculuk, çoğunluğu reddeder. Eagleton, çoğulculuğun, çoğunluğun alışkanlıklarını baskıcı olarak kabul ettiğinden söz eder. Çünkü çoğunluk ethosu, belli bir süre sonra herkesin kabul edeceği genel kurallara dönüşür (Eagleton, 2005: 55). Bu da farklılıkların, bir arada birbirini dışlamadan bulunması gerektiğini savunan postmodern söylemle çelişir.

Çoğulculuğun kendisini en fazla hissettirdiği alanların başında sanat ve edebiyat yorumları gelir. Sim'in belirttiği üzere postmodernistler, mutlak hakikat ya da otorite nosyonunu reddettikleri için çoğulculuğa kayarlar. Onlara göre metinlerin ve durumların sadece yorumları vardır. Yorumlar da herkese ve her ana göre farklılık arz ettiğinden çoğulculuk meydana gelmektedir (Sim, 2006: 238). Bundan dolayı sanat yapıtlarında *kesinliklerin* izini sürmek yersiz bir uğraştır. Postmodernist eserlere ilişkin yorumların çoğulculuğu, postmodern eserlerin çoğulcu bir yapı göstermesiyle de ilişkilidir. Tek bir mesajın, tek bir konunun veya bir anlatımın mevcut olduğu eserler yerini birden çok mesaj, konu ve anlatımın olduğu eserlere

bırakır. Bu konuya postmodern sanat estetiğini anlatırken ayrıntılı bir şekilde değineceğiz.

Çoğulculuk söylemi, çok kültürlülüğü de olumlar. Farklı kesimlerin karar alma sürecine dâhil edilmesinin ötesinde, postmodern söylem toplumun tek kültürlü yapısını yıkmaya çalışarak yerel kültürleri bir araya getirmeyi arzular. Zaten enformasyon teknolojilerindeki gelişmeler, dünyanın çok kültürlü bir yapıya bürünmesine hizmet etmektedir. Her kültür ile anında etkileşime geçebilme durumunda, çoğulculuk kaçınılmaz hale gelir. Ayrıca insanlar uzak kültürlerle etkileşime geçip onların yaşamlarını deneyimlemeye isteklidirler. Giyimin, yemeklerin, sanatın ve edebiyatın renklenmesinin itici gücü, çok kültürlü yaşamın kabul görmesidir. Dünyanın değişik kültürlerine ait yemek restoranlarının aynı cadde üzerinde bulunması, geleneksel mimarinin özellikleri ile modern mimarinin olanaklarının aynı binada buluşması, Ortadoğu'ya has giysileri giyen insanlar ile Uzakdoğu kültürünü yansıtan giysileri giyen insanların Paris veya Londra'nın sokaklarında dolaşması çok kültürlü topluma geçişin belirtileri olarak değerlendirilebilir. Modernitede, kültür etkileşimleri, Avrupalı olandan barbar olana doğru iken postmodernitede, etkileşimlerin tek yönlülüğü ortadan kalkar. Üçüncü dünya ülkelerinin kültürleri hatta eski çağların pagan kültürleri, çağdaş olan ile harmanlanır. Postmodern toplum bu yönüyle eklektik bir görüntü çizer. Bir kişinin, İstanbul'da Fransız şarabı içmesi, Moskova'da Amerikan sinemasını seyretmesi, Sydney'de Türk döneri yemesi onun eklektik kültürün parçası olduğunu gösterir. Dünyanın farklı kültürleri, mekânı ve zamanı aşarak birbirine eklenmektedir ve bu durum gündün güne artarak ilerlemektedir.

Çoğulculuk, yerellik ve çok kültürlülük postmodernizmin melez yapısıyla ilgilidir. Eskiden Afrikalılar, Müslümanlar veya çekik gözlüler, Batılı özne için öteki iken şimdilerde aynı binayı, aynı işyerini, aynı evi paylaştığı veya paylaşmak zorunda kaldığı tanıdıklara dönüşür. Farklı kültürden insanların inançları ve etnisiteyi önemsemeden evlenmesi, melez bir toplumun oluşmasını sağlamıştır. Modern zamanların sömürgeci sisteminde, ötekiyle sömürge topraklarında temasa geçen Batı, artık kendi topraklarında ötekinin kültürüyle birlikte yaşamaktadır. Geleneksel ahlakî değerlerinin esnetilerek ötekiyle her türlü birlikteliğin

olumlanması, giderek yaygınlaşmaktadır. Melez toplumun oluşumuna vurgu yapan Michel Bourse, melezliğin öznelarasılık dediği etkileşimden kaynaklandığını söyler. Yazara göre “ben” ve “öteki” ancak karşılıklı ilişki ile oluşur. İkisinin özgürlüğe erişebilmesi karşılıklı ilişkiyle mümkündür (Bourse, 2009: 152). Postmodernist söylemde, modernite tarafından olumsuzlanan ötekinin kültürü hoş görüyle karşılanır. Öteki kültürler sadece ekonomik açıdan yararlanılacak bir kaynak olmaktan çıkarılır ve Batı kültürüne eklenir. Bu durum, toplumsal yapının melezleşmesine katkıda bulunur.

Postmodernizmin melez yapısı edebiyat, mimari, sinema, yemek alışkanlıkları ve giyim gibi alanlarda da kendisini gösterir. Postmodern edebiyatın metinlerarasılık yönü onu melez yapar. Birçok metinden izlerin bulunduğu postmodern anlatılar, çok boyutlu özelliğe bürünür. Aynı şekilde mimaride geçmişteki üslupların modern binalara eklenmesi, değişik kültürlerin yemek anlayışlarının harmanlanarak yeni tatların ortaya çıkarılması, farklı yörelere ait desenlerin aynı kumaşta buluşması, melezliğin ne kadar yayıldığını gösterir. Postmodern hayatta bir karnaval havası yaratılarak her alanda farklılıklar bir araya getirilmeye çalışılır. Edward Said, bugün dünyanın bütün kültürlerinin melez olduğu kanaatindedir. Bunda kısmen sömürge imparatorluklarının etkisinin olduğunu belirten Filistinli düşünür, hiçbir kültürün bir tek parça gibi gözükmediğini söyler (Said, 2010: 31). Sömürgeci Batı'nın yayılmacı politikası, modern yaşamın melezliğe doğru evrilmesini tetiklemiştir. Fakat postmodern durumda, melezlik bir politikanın zorunlu bir sonucu olmaktan ziyade arzulanan bir hayat tarzıdır. Bu hayat tarzının özellikleri ise yerellik, çoğulculuk, çok kültürlülük ve yurtsuzluktur.

Postmodernistlerin savunduğu çoğulculuk, yerellik ve çok kültürlülüğe şüpheyle yaklaşanların da bulunduğunu eklemekte fayda vardır. Eagleton, postmodernizmin evrenselliği reddederken liberal-kapitalist alışkanlığa büründüğünü söyler. Düşünürü göre postmodernistler aydınlanmayı, hümanizmi, liberalizmi şeytanlaştırırlar, ama onun üstesinden gelecek bir programdan da yoksundurlar (Eagleton, 2001: 37-38). Çok kültürlülüğün mutfak, sanat, edebiyat ve turizmin ötesine geçemediğini ifade eden Artun, postmodern söylemin çelişkilerini ortaya serer. Ona göre farklılıkları bir arada tutması gereken çoğulculuk, bir temenniden



öteye geçemez. Çoğulculuğa karşıt bir şekilde İngilizce birçok küçük kabile dilinin yok olmasına neden olduğu gibi diğer dilleri de zayıflatmaktadır (Artun, 2013: 36). En küçük bir farklılığın bile aynı ortamda bulunabileceğini savunan postmodernistler, Batı'nın dünyanın geri kalanını Batılılaştırdığını ve farklılıkları ortadan kaldırdığını görmezden gelirler. Postmodernizmin muhaliflerine göre modernizm gibi postmodernizm de pratikte birçok çelişkilerle doludur.

### **2.1.2.2.3. Aydınlanmanın Eleştirisi ve Akıl Tutulması**

Postmodernizm, XIX. yüzyılın sonlarından başlayarak günümüze kadar gelen aydınlanma eleştirisine yaslanmıştır. Modern Avrupa'nın oluşmasında büyük bir paya sahip olan aydınlanma hareketinin bir reddiyesi olarak kabul edilen postmodernizm; sorgulayıcı, hesaplaşıcı, şüpheli tavrıyla insan aklına duyulan güveni ele alır. Bu yaklaşımın kökeni Nietzsche'ye dayanır.

Bilindiği üzere J. J. Rousseau, aydınlanmanın akla yüklediği sonsuz güveni ilk eleştiren kişidir. Ondan sonra gelen birçok düşünürün de moderniteyi eleştirdiğine tanık olunur. Fakat Nietzsche'ye gelene kadar yapılan eleştiriler, içten yapılan eleştirilerdir. Söz konusu eleştiriler, daha çok modernitenin programına yöneliktir ve moderniteden ayrılmamaktadır. Nietzsche, ilk defa modernitenin dışına çıkarak insan aklına duyulan güveni sorgular. Alman düşünürün moderniteye yönelik tavrı yıkıcıdır, düzenleyici değildir. Postmodernizmin aydınlanma eleştirisi, Alman düşünürün, modernitenin dışına çıkarak yaptığı sorgulamaları takip eder ve aynen Nietzsche'de olduğu gibi yıkıcıdır.

Nietzsche, aydınlanmanın akıl dışı felsefeyi yok etmesine karşıt akıldışı felsefeyi öne çıkarır. Aydınlanma felsefesinin esası, akli önceleyip iradeyi geriye itmesidir. Nietzsche'de, irade aktif hale gelir ve bir iktidar gücüne dönüştürür (Orkunoğlu, 2007: 104). İradeye dayanan felsefe ister istemez irrasyonalist bir şekle bürünür. Akıl tarafından üretilen kavramların felsefe için geçerli olmadığı görüşüne dayanan irrasyonalizmin en büyük temsilci Nietzsche'dir. İrrasyonalist bir görüntü çizen postmodernizmin; gerçeklik, bilgi, ahlak gibi konulara yaklaşımı Nietzsche'nin fikirleriyle paralellik gösterir. Olgu diye bir şeyin olmadığını sadece yorumlardan sözü edilebileceğini söyleyen Nietzsche'ye göre "mutlak olgular olmadığı gibi mutlak

hakikatler de yoktur” (2014: 22). Gerçeğin, akıl yolu ile kavranacağı düşüncesine dayanan rasyonalizme karşı geliştirilen bu iddia, postmodernistler tarafından kabul edilir. Mutlak bir hakikatin olamayacağını düşünen postmodernist söylem, bunu sanattan bilime, siyaseten kültür araştırmalarına kadar her alanda uygulamaya çalışırlar. Böylece mutlak gerçeğin yerini yorum alır. Hakikatin ne olduğu önemli değildir, çünkü Nietzsche’nin belirttiği üzere “çeşitli gözler vardır ve bunlardan dolayı çeşitli gerçekler vardır ve buna binaen hiçbir şey yoktur” (Orkunoğlu, 2007:110). Aydınlanma, insanın akli aracılığıyla evrensel gerçeklere ulaşabileceğini savlar. Postmodern söylem, Nietzsche gibi evrensel aklın yerine öznenin yorumunu koyarak aydınlanmaya karşı ciddi bir tepki geliştirir.

Nietzsche’nin moderniteyi eleştirmesinin en büyük nedeni, modernitenin dinin insan üzerindeki baskısını kıramamasıdır. Aydınlanma filozofları ve sonrasında gelen pozitivist hareket, dini yıktığını iddia etmesine karşı dinî terminolojiden bir türlü kurtulamamış; kendisini bir din olarak sunmuştur. Comte’un kullandığı Büyük Fetiş, Yüce Varlık, Büyük Orta kavramları teslis inancının devamından başka bir şey değildir. İşte Nietzsche, tam da bu noktada modernitenin dinden kopamadığını dile getirerek aydınlanma ile birlikte pozitivizmi eleştirir.

Aydınlanma felsefesine göre şekillenen modern söylem, ilerleme fikrini hayatın merkezine koyar. Akıl melekesi bu yolla, insanın gelişmesi ve ilerlemesi uğruna araçsallaştırılır. Araçlaştırılan akıl, zamanla modernitenin pratikleri nedeniyle modernitenin krizine dönüşür. Postmodernizm, bu krize verilen bir yanıt olarak değerlendirilir. Aydınlanmacı dünya görüşüne göre insan, akli sayesinde doğaya hâkim ve efendi olur. Böylece akıl ile dizginlenen doğa, insanın gelişmesinin ve ilerlemesinin yardımcı unsuruna dönüşür. Başka bir deyişle insanın doğayı daha iyi yaşayabilmek uğruna köleleştirir. Fakat Kenan Malik’in vurguladığı gibi doğayı köleleştiren insan, kendi türdeşini de köleleştirebilir (2001: 121). Nitekim liberal ekonomi, Avrupa’da dolaylı yollardan işçi köleler oluştururken sömürgeci zihniyet doğrudan üçüncü dünya vatandaşlarını yüzyıllarca köle olarak kullanır. Postmodernistler, bir yandan özgürlük, adalet, bireysel hak gibi söylemleri dillendiren öbür yandan dolaylı veya doğrudan özgürlüğu, adaleti, bireysel hakları askıya alan ve aydınlanmacı dünya görüşü doğrultusunda yayılan modernitenin

çelişkilerle dolu olduğunu iddia ederler. David Harvey, aklın kullanılmasına yönelik çelişkilerin çok olmasının, postmodernistlerin aydınlanma düşüncesinden kopmasına yol açtığını söyler (2010: 27). İnsan yararına olan her şeyin iyi olduğunu ileri süren modernite doğaya müdahale etmekle kalmaz, insanın doğasını da elden geçirir. Yaşadığı doğa ile birlikte kendi doğası da değişen insan, kendi özüne yabancılaşır. Postmodernite tam da burada moderniteye muhalefet eder. Çünkü modernitenin pratikleri, kişinin hem kendisine hem de doğaya yabancılaşmasına neden olur.

Postmodernist teorisyen olarak kabul edilen isimler, akılcılığı her şeyden üstün tutan dünya görüşünü eleştirerek ortak paydada buluşurlar. Akılcılığa yönelik sistematik eleştiri geliştirenlerin başında Michel Foucault gelir. Aydınlanmanın ürünü olduğumuzu reddetmeyen Foucault'un düşünceleri, postmodern söylemin aydınlanmaya yönelik tutumunu yansıtır. Fransız düşünür, aydınlanmanın evrenselci, hümanist, akılcı iddialarına yönelik bir eleştiri ortaya koyar. Ona göre aydınlanmanın sorunlaştırılmasını gerektiren üç gelişme vardır: "1. Bilimsel ve teknik rasyonelliğin üretim güçlerinin ilerlemesinde ve politik kararların alınmasında oynadığı önemli rol -veya kısaca iktidar/bilgi ilişkisi-, 2. Batı'nın kültür, bilim ve sosyal organizasyon anlayışının sorgulanmasına olanak tanıyan sömürge döneminin kapanışı, 3. Aydınlanma rasyonelliğinin evrensel geçerlilik iddiasında bulunması" (Gündoğdu, 2010: 429). Bu gelişmeler neticesinde Avrupa'da aydınlanma akılcılığına yönelik sistemli bir eleştiri kültürü ortaya çıkmıştır. İşte postmodernizm denilen fenomen söz konusu eleştirinin bir ürünü olarak doğmuştur

Foucault'un düşüncesi uyarınca modern Batı toplumu sürekli hakikat üretmektedir ve bu hakikat iktidardan ayrı değildir. İktidar mekanizmaları, insanları kendisine bağlayan hakikat üretme kapasitesine sahiptir (2012: 174). İnsanın özerkliğine ket vuran bu durum, eleştirel bir gözle değerlendirilebilir. Yeryüzünün diğer bölgelerini evrensel değerler doğrultusunda sömürgeleştiren Avrupa'nın başarısız olması, aydınlanmanın sorgulanmasına olanak tanır. Foucault'ya göre aydınlanma, rasyonelliği evrensel bir değer olarak dayatırken kendisine yöneltilecek eleştirilerin önünü kapamaya çalışır. Rasyonalizmin eleştirilmesinin irrasyonalizme yol açacağını iddia ederek yapılacak eleştirilerin, hakikaten yoksun olacağı düşüncesini dayatır (Foucault, 2011a: 185-187). Foucault, hümanist bir özne

tasavvurunun ve evrensel değerlerin imkânsız olduğu kanaatindedir (Gündoğdu, 2010: 430). Aydınlanmayı sorgulamasına karşın Foucault, hiçbir öneri sunmayarak sadece durum tespitinde bulunmakla yetinir.

Postmodernistlerin düşüncelerinde genellikle, aydınlanmanın her alanda tekilliği, birliği ve evrenselliği öne çıkararak yönlerine karşı bir tepki bulunur. Aydınlanma filozofları, evrensel değer, mutlak bilgi ve mutlak gerçek gibi iddialarıyla etikte ve epistemolojide her şeyi akla indirgerler. Hâlbuki postmodernist yaklaşım, evrensel değerlerin ve mutlak bilginin olamayacağını peşinen kabul eder. Mesela postmodernistler için *gerçek* ne insan odaklı ne Tanrı odaklı kavranabilir. “Gerçek olumsuzluklara göre değişir ve kesin, evrensel ve tanımlanabilir bir gerçekten söz edilemez” (Doltaş, 1999: 22). Bu yüzden gerçeğin ardından gitmek anlamsızdır. Söz konusu yaklaşım, bütün bilgilere akıl yolu ile ulaşılabilmesini savunan aydınlanmacı dünya görüşünden radikal bir sapma olarak değerlendirilebilir.

Bilginin nedensellik ilkesiyle elde edildiğine inanan aydınlanmacı akla karşı postmodern söylem, bilginin sürekli değişiklik arz edeceğini iddia ederek mutlak bilginin bilinemeyeceğine kanaat getirir. Bu, ahlakî değerler için de geçerlidir. Evrensel ahlak yasasını benimseyen aydınlanma düşünürlerine göre insan akli, evrensel olduğundan herkes için geçerli olan ahlakî değerlerden söz edilebilir. Hatta kişi kendi düşünce gücünü kullanarak bu yasalara ulaşabilir. Evrensel insan aklını reddeden postmodern anlayışa göre kişinin anlık durumu, ahlakî değerleri belirlediğinden evrensel bir ahlak yasasından söz etmek imkânsızdır.

Kısaca özetlenirse aydınlanmanın insan aklına duyduğu sınırsız güven ve bütün hayatı insan aklına göre örgütlemeye kalkışması, postmodernistler tarafından kuşkuyla karşılanır. Ayrıca çok büyük ülkülerle yola çıkan aydınlanmacı düşüncenin uygulamada başarısız olması, postmodernizmin sorgulayıcı, kuşkucu ve nihilist davranmasına neden olur. Aydınlanmayı bir akıl tutulması olarak kabul eden Horkheimer’in düşüncesi, postmodernistler tarafından kabul görür. Horkheimer, aydınlanma akli tarafından oluşturulan bilginin, başka bilinçler üzerinde bir egemenlik aracı ve bir iktidar yetkesi olarak kullanıldığını, böylece özgürlüğü kısıtlayıcı nitelikler edindiğini söyler (Kutlu, 2003: 54). Postmodernistler, Horkheimer gibi araçsallaştırılan aklın insan özgürlüğünü tehdit ettiğini düşünürler.

#### 2.1.2.2.4. Merkezsizlik

Merkezsizlik düşüncesi, postmodernizmin belirleyici özelliklerinden biri olarak karşımıza çıkar. Modernite; ekonomiden sanata, iktidardan edebiyata hemen hemen her yerde odak noktaları oluşturur. Günlük hayatın norm ve değerleri merkezden çevreye doğru yayılır. Bu yapılanma ekonominin, halkın, yönetimin, dinin tek bir odaktan kontrol edilmesini sağlar. Postmodern durumda, odak noktalarının oluşturulmasından vazgeçilir. Norm ve değerler bir merkezden yayılmaz; toplumsal bütünün her bir parçası kendi norm ve değerleri ile vardır. Merkezsizlik düşüncesinin en fazla somutlaştığı noktalar öznenin durumuna ilişkindir. Yapısalcılardan postyapısalcılara merkezsiz özne düşüncesi sıkça gündeme getirilir. Freud, Lacan, Deleuze, Guattari merkezsizleşen özneye yönelirken Foucault, iktidarın merkezsizleşmesine değinir.

Freud'un, bütün davranışların insan bilincinin ürünü olmadığını, bilinçdışının da kişiliğin oluşmasında etkili olduğunu tespit etmesi, aklıyla bilinçli bir bütünlük gösteren özne fikrini yıkar. Lacan da benlik ile insan varoluşunun birbiriyle örtüşmediğini söyleyerek öznenin parçalı görüntü çizdiğini ortaya koyar. Deleuze ve Guattari ise kapitalist düzende arzulama makinelerine dönüşen insanın, merkezsiz bir yapıya sahip olduğunu ileri sürerler. İki düşünürü göre "bireysel kimliğin analizi, anne-baba-ben gibi dar sınırların dışına çıkarılmalıdır" (Ward, 2014: 232). Bireysel kimliklerin oluşumu, bir merkezden kaynaklanmaz. Deleuze, varlığın oluş ve çokluktan meydana geldiğini belirtirken merkezsizliğe göndermede bulunur. Ona göre "çokluk parçalanamaz tezahür olup, birliğin sürekli bir semptomu ve transformasyonudur. Dolayısıyla çokluk birliğin, oluş ise varlığın onayıdır" (Su, 2014: 227). Merkezsizlik düşüncesi, Deleuze ve Guattari'nin *şizoanaliz* yönteminin de ana eksenini oluşturur. Benlik ile ilgili oluşlar, kaygan mekânda gerçekleşir. Burada merkezi bir odak noktasından söz etmek imkânsızdır.

Foucault'nun düşüncesinde, bir merkezden yoksun olan iktidar fikri ağır basar. Modernitede, iktidarın bir merkezde toplandığı ve kişiler üzerinde buradan etkide bulunduğu fikrine karşı Foucault, iktidarın gitgide merkezsizleştiğini öne sürer. Ona göre iktidar her yerededir, ama hiçbir yerededir. İktidarı merkezsizleştiren, iktidarın artık sadece yönetim ile ilgili bir olgu olmaktan çıkmasıdır. Fransız

düşünürün açıklaması uyarınca iktidar, bireylerin gündelik davranışlarından bedenlerine varıncaya kadar üzerlerinde işleyen bir mikroskobik dizidir (Foucault, 2012b: 48). Bir merkezden yoksun olan iktidar, insanların denetlenmeleri ve disipline edilmeleri gibi işlevleri yerine getirir. Merkezsiz olması, iktidarın bedenler üzerinde daha güçlü tahakküm kurmasını sağlar. Foucault, merkezsizleşen iktidarın geleneksel anlamını yitirdiğini düşünür. İktidar, “en basit ifadeyle bir töz olmaktan çıkar ve kendisini ilişkilerde, insan etkinliklerinin derinliklerinde gerçekleştiren bir olay halini alır” (Kartal, 2010: 127). Kapitalist toplumda her an kendisini tekrar eden iktidar oluşları; alışveriş alışkanlıklarından eğlence kültürüne, eğitimden sağlık hizmetlerine hemen hemen her yerde gözüktürler. Best ve Kellner merkezsiz iktidarın, postmodern durum açısından olumlu olduğu kanaatindedirler. Üretim ve devlet alanı ile sınırlı kalmayan iktidar, politik mücadele imkânlarının çoğullaşmasını sağlar. Toplumsal ve kişisel varoluş, iktidarın olduğu her yeri politikleştirerek günlük hayatı canlandırabilir (Best-Kellner 2010: 342). Böylece insan, iktidarın şekillendirdiği bir nesne olmaktan çıkabilir ve iktidarla birlikte kendini ve çevresini düzenleyebilir.

Sanayi sonrası toplumlarda, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin günlük hayatta kullanılması, merkeziliği yıkmıştır. “McLuhan ve Powers, elektronik hizmetlerin ve bilişim teknolojilerinin merkeziyetçiliği yaktığına inanırlar” (Altay, 2005: 48). Banka işlemleri, otel rezervasyonları, iş görüşmeleri, eğitim faaliyetleri internet veya telefon sayesinde evden yapılabilmektedir. Bir zamanlar merkez mekân olan banka, marketler, okullar artık kişiyi kendine çekmek yerine kişinin bulunduğu yere gitmektedir. Bu durum, birçok kamu hizmeti için geçerlidir. Ülkemizde birkaç yıl önce uygulamaya geçen e-devlet uygulaması merkezsizleşmeye verilebilecek en güzel örnektir. Bu uygulama devletin çevreyi merkeze çekme alışkanlığını bitirerek merkezin çevreye yayılmasının önünü açar.

Merkezsizlik düşüncesi, kendisini ekonomik alanda da gösterir. Modernite döneminde, kapitalist ülkeler kurdukları global şirketler ile bütün sermayeyi ve üretimi belli odaklarda toplamışlardı. Sanayi toplumunun ilk dönemlerinde lokomotifin, demir-çeliğin, makinenin, geminin, kumaşın üretildiği ve pazarlandığı yerler Liverpool, Amsterdam, Manchester, Paris, New York gibi kentlerdi.

Postendüstriyel dönemde, üretim ve pazarlama ile birlikte sermaye de kapitalizmin merkezi kabul edilen kentlerden üçüncü dünya ülkelerine doğru yayılır. Artık endüstriyel bir malın her bir parçası dünyanın farklı yerlerinde üretilmekte yine dünyanın farklı yerlerinde bir araya getirilmektedir.

Postendüstriyel toplumlarda görülen sosyal ve siyasal dönüşümler, merkezizeti yıkar. Böylece günlük hayatın her aşamasında kendi içine kapanan ve kendi işini kendi gören özneler doğar. Değerlerin bir merkezden kaynaklanmayıp zamana ve yere göre sürekli değişkenlik göstermesi, Baudrillard'ın ifadesiyle toplumsallığın sonunu getirir. Postmodern özneler, bu yüzden parçalı bir görüntü çizerler. Bu durumun, postmodern sanatı da etkilediği gözden kaçmaz. Postmodern metinlerde konu birliğinin olmaması, olayların parçalı bir yapı sergilemesinin ve kahramanların karakter olarak bütünlükten yoksun olmasının toplumsal yapıdaki merkezizlik halinin edebiyata yansması olarak değerlendirilebilir.

#### **2.1.2.2.5. Parçalılık**

Parçalılık, postmodern metinlerde sıkça rastlanılan bir durum olmanın ötesinde postmodernizmin ayırt edici özelliklerindendir. Merkezizlik kavramıyla birlikte düşünülmesi gereken parçalılık; öznenin, değerlerin, olayların ve şartların bütünlükten yoksun olmasına vurgu yapar.

Medeniyet ilerledikçe bireyin bütünlükten kopup parçalanması da artmıştır. İnsanların doğa ile iç içe olduğu dönemlerde, her yönüyle bütünlük gösterdiklerini söyleyen Marx, kapitalist üretim düzeninin parçalanmayı ve beraberinde yabancılaşmayı tetiklediğini söyler (Lukacs, 1985: 63-64). Lukacs'a göre, kapitalist iş bölümü insan doğasının ve kişiliğinin düşmanıdır ve parçalanmanın en büyük failidir (Lunn, 2010: 165). Kapitalist düzen, üretim endeksli hareket ettiğinden kişiyi, toplumu ve bütün sistemi insan doğasına aykırı olarak düzenler ve kişinin parçalanmasına neden olur. Postendüstriyel dönemde ise tüketim merkezli anlayışa göre yaşam şekillenir. Birçok davranışı tüketim alışkanlığına göre düzenlenen insanlar, adeta birer tüketim makinesine dönüşür. Tüketim makinesine dönüşen bir insanın odak noktası kendi bedenidir. Baudrillard'ın belirttiği üzere tüketim toplumunda, insan kendi bedenini yeniden keşfeder. Daha doğrusu kapitalist sistem

kişinin kendi bedenine yoğunlaşmasını ister. Bu yüzden günlük hayatın birçok faaliyeti bedene yönelik olur. Giyim, yeme, eğlenme, tatil, eğitim ve spor bedene yönelen faaliyetler olarak düzenlenir. Bu da bedeni ve ruhu ile bütünlük gösteren insanın parçalanmasına yol açar. Çünkü tüketim toplumunda beden öncelenir, ruh ötelenir (Baudrillard, 2012: 150-152). Geleneksel toplumlarda tüketim kişinin hayatını devam etmesi için bir araç iken postendüstriyel toplumlarda tüketim, hayatın kendisidir. Yaşamayı tüketmekle eş değer gören bir insan, haliyle bedeniyle daha fazla ilgilenir.

Postmodern söylemde, insanın sabit bir özü olduğu görüşü reddedilir. Burada sabit özden kastedilen akıl, bilinç veya bilinçten herhangi birisi olabilir. Postmodernistlere göre özneler sadece etnisite, din, cinsiyet gibi unsurlar tarafından oluşturulmazlar. Kapitalist düzenin birçok unsuru, özneleri adeta kurgulamaktadır. Eğitim kurumları, medya, iletişim araçları, iktidar ilişkileri, tüketim alışkanlıklarının hepsi bireysel kimlikleri etkilemektedir. Haliyle birçok faktörün kurguladığı özneler, parçalı bir yapıya bürünürler. Bireyin parçalı bir mekanizmaya dönüşmesi, postmodern durumun bütünlük gösterememesinden kaynaklanır. Jameson'un vurguladığı üzere geç kapitalizmin mantığı (postmodernizm) dağıtıcı ve ayırıcıdır, bütünlüklere asla yönelmez (2011: 158). Parçaların birlikteliğini savunan postmodernistler her türden bütünlüğün toplumu homojenleştirdiğine inanırlar.

Çağımızda görülen parçalılık, ciddi çelişkilerle de doludur. Dünyanın herhangi bir köşesinde birçok kültür aynı yerde buluşabilir. Söz gelimi, İstanbul'un caddelerinde Çin sofrasından Fransız sofrasına kadar birçok ülkenin yemek kültürünün aynı mekânda toplandığına şahit olunur. Değişik kültür parçalarının bir araya geldiği yerlerin bütünlük arz etmesi gerekirken tam tersine parçalılık daha da derinleşir. Çünkü parçaları bir araya getiren güç, moda kültürü ve kapitalist sistemin pazarlama arzusudur. Bundan dolayı belirsizlik ve süreksizlik devam edip gitmektedir. Kültürler, daha çok ekonomik kaygılardan ötürü bir araya geldiğinden hangi kültürün baskın olacağına otoriteler karar verir. Ekonomik veya siyasî gücü elinde bulunduranlar, bilinçli bir şekilde bütünlüğü dağıtırlar.

Değerlerin, normlarının, yasaların, kuralların bütünlük göstermesi, modern düşüncenin temel dayanaklarından. Postmodern düşüncede, varoluşun kendisi



çelişkili kavramlardan meydana geldiğinden birey birlik ve bütünlükten yoksun bir görünüm sergiler. Deleuze ve Guattari, arzulama makineleri dedikleri bireylerde, her şeyin aynı anda işlediğinden söz ederler. Fakat arzulama makineleri; boşluklar ve yırtılmalar, bozulmalar ve yetersizlikler, duruverme ve kısa devreler, mesafeler ve parçalanmalar halinde hayatlarını sürerler (Deleuze-Guattari, 2014: 67). Sarup; Deleuze ve Guattari'nin *şizoanalizini* yorumlarken benliğin bir makinenin parçalarının toplamından oluştuğunu söyler. Buna göre hiçbir insan eksiksiz değildir, bütün arzu makineleri birbirine bölük pörçük şekilde bağlıdırlar. Parçalılık insan olmanın evrensel koşulu olarak karşımıza çıkar (Sarup, 2011: 141).

Postmodernizm birçok konuda olduğu gibi parçalılıkta da Nietzsche'yi takip eder. Tanrı'nın ölümünü ilan eden Alman düşünür, aynı zamanda öznenin parçalanmasını dile getirir. Bireyi en azından aklı veya ruhundan dolayı parçalanamaz bir birlik olarak gören anlayışa karşı Nietzsche "kalıcı nihai birlikler yoktur, ne atomlar ne monadlar" der. Ona göre evrende olduğu gibi insanın varoluşunda da bir parçalanmışlık vardır. Nasıl ki, evrendeki olaylar neden-sonuç ilişkisiyle açıklanamıyorsa parçalanma da açıklanamaz. Postmodernistler, sanat ve edebiyatta parçalı yapı gösteren kişiler ve konular işlerken Nietzsche'nin düşüncelerinden ilham alırlar.

#### **2.1.2.2.6. İlerlemeci Tarih Anlayışının Reddi ve Tarihin Sonu**

Modernite fikri ilerlemeye dayanır. Tarihin çizgisel (linner) bir şekilde geleceğe doğru aktığını düşünen kuramcılar, insanlığın gelişerek evrimini sürdürdüğünü iddia ederler. Postmodernizm, bu iddiaya karşı çıkarak çizgisel ilerleme fikri ve tarih anlayışını reddeder. Tarihteki olayların, neden-sonuç ilişkisi ile meydana geldiği görüşünü kabul etmeyen postmodern söyleme göre tarih belirsizlik üzerine ilerler. Tarihî olayları ve olguları, sebep-sonuç ilişkisi içerisinde değerlendirmek büyük bir yanılgıdır. Çünkü tarih, düz bir yol üzerinde ilerlemez; bazen zikzaklar çizer bazen de yoldan sapar. Tarih boyunca yaşanan büyük devrimler, hızlı değişimler ilerlemenin aynı doğrultuda gerçekleşmediğinin kanıtıdır.

Devrimlerin, tarihsel ilerlemelerde başat rol oynadığına inanan modernler, sosyal ve siyasî olayların, aynı şartlar içerisinde tekrar aynı sonuçları vereceğini

söylerler. Bu düşünceyi kabul etmeyen Foucault, devrimci dönüşümlerin ilerlemenin kanıtı olmadığını ifade eder. Ona göre modern devrimler, sadece olay ve olguları tersyüz eder. Aynı devrim farklı bir yerde veya farklı bir zamanda yapıldığında aynı tarihsel sonuçlar alınamaz (Foucault, 2011a: 168). Bu görüş, tarihsel olayları birbirine bir zincirin halkaları gibi bağlayan modern anlayışın reddi anlamına gelir. Postmodernist görüş tarihsel ilerlemenin yerine, ileriye doğru kulaç atan ama bir yere varamayan ve kendisini tekrar eden durumlar demetini benimser. Bu durumlar demeti; kesitlerden, ayrışmalardan farklılaşmalardan, iç patlamalardan oluşur.

Geleneksel tarih anlayışı, Tunalı'nın vurguladığı üzere devamlılık üzerine kurulur. Buna göre şimdi, geçmiş tarafından belirlenir (2007: 117). Şimdi ise geleceği hazırlamaktadır. Geçmiş-şimdi-gelecek şeklindeki bir sıralamada, insanlar sadece olayların taşıyıcısıdırlar. Hâlbuki “postmodernistler bireylerin tarihin taşıyıcıları değil, araştırmacıları olduklarını öne sürerler. Nietzsche'ye göre tarih, insanların kendilerinin yeniden inşa etme formları içinde aynı şeyin ezeli ve ebedi tekerrürünü yansıtır” (Murphy, 2000: 151). Nitekim postmodernistler, tarihin zincirleme olaylarını serimlemek yerine insanı biçimlendiren bilginin, iktidarın, adaletin, tıbbın soy kütüğünü ortaya çıkarırlar.

Postmodernizm, tarihi bir yorum malzemesi olarak kullanır. Bunun nedeni, Oppermann'ın açıklamasına göre bilimlerdeki epistemolojik değişimin sürekli artan ivmeyle tarihsel söylemi değişime uğratmasıdır. Bilginin doğruluğunun sürekli değişiklik gösterdiğine inanan bir anlayış, tarihi de edebiyat gibi yoruma açık söylemsel bir alan yapar (Oppermann, 2006: 11). Postmodernistler, tarihin kurgulanan bir olgu olduğuna dikkat çekerek tarih yazımına girmeyen veya tarihin ihmal ettiği olay ve durumlara yönelirler. Çünkü insanın şu anki durumu, sadece büyük olayların veya büyük kırılmaların neticesi değildir. Postmodern söylemin tarihi hem bir kurgu olarak ele alması hem de küçük olayların anlatımına yoğunlaşması geleneksel ve modern tarih yazımının önemini yitirmesine sebep olur.

Modern düşüncede olduğu gibi postmodern söylem içerisinde de tarihin sonu tezi fikri ortaya atılır. Modern düşüncede, Hegel ve Marx tarafından ileri sürülen tarihin sonu tezine karşı Francis Fukuyama, postmodern söylemle ilişkilendirilen

tarihin sonu tezini gündeme getirir. 1989'de yazdığı *Tarihin Sonu*<sup>13</sup> (The End of History) adlı makalesi akademik çevrelerde büyük bir yankı uyandırır. Komünist sistemin çattırdığı, Berlin Duvarı'nın yıkılmasının hemen öncesinde ortaya konulan bu teze göre sanayi sonrası dönemi yaşayan kapitalist demokratik sistemler, bütün dünya toplumları tarafından kabul edilecektir. Fukuyama, kapitalist sistemin bütün insanların arzuladığı değerleri içinde barındırdığını iddia eder. Ona göre fakir ülkelerden gelişmiş kapitalist ülkelere milyonlarca insanın göç etmesinin nedeni, yeryüzünde mutlu olunabilecek yerlerin sadece kapitalist ülkeler olduğuna inanılmasıyla ilişkilidir (Fukuyama, 2015: 428). Tarihin sonu, kapitalizmin bir zaferi olarak değerlendirilebilir. Callinicos'a göre Fukuyama'nın tezinde, değişimin itici gücü olarak zevkler ve teknikler arasındaki farklılıklar öne çıkarılır; ideolojiler arasındaki çığır açıcı mücadeleler geriye itilir (2006: 257). Postmodern durumda, bilim ve teknikteki gelişmelerin genellikle insanın arzularını harekete geçirmeye yönelik olması ve kişiyi dünyaya daha fazla bağlaması Fukuyama'nın tarihin sonu teziyle uyşur.

Çizgisel bir ilerlemeyi reddeden postmodernistler, önceden ihmal edilen tarihî durumlara odaklanarak geçmişe, bir yorum nesnesi biçiminde yaklaşırlar. İlahî belirlenmişliği kabul etmeyen aydınlanmacı görüş, tarihin mekanik bir işleyişe sahip olduğunu ve tarihî olayların birbirinden ayrı ele alınamayacağını ifade ederek determinizmden yana tavır ortaya koyar. Buna karşın postmodernistler, kaosun tarihe de sıçradığını, bu yüzden tarihî olaylar arasında kesin bir ilişkinin kurulamayacağını belirterek determinist yaklaşımdan uzaklaşırlar. Geçmişin büyük bir yorum nesnesi olması, postmodern sanatçıların da ilgisini çeker. Özellikle edebiyatta, tarihî konu ve kişilerin yeniden yorumlanmasına olanak tanınması, tarihi yorum düzleminde ele alan postmodernistlerin işini kolaylaştırır.

#### **2.1.2.2.7. Özne Parçalanması**

Bireye yaklaşımı noktasında postmodernizm, moderniteden kopar. Modern düşünceye göre birey kendini ve çevresini düzenlemek ve yeniden inşa etmek için her şeyden önce özgür ve özerk olmalıdır. Toplumsal örgütlenme ve ekonomik

---

<sup>13</sup> Bk. Francis Fukuyama (1989). The End of History?. *The National Interest* .N. 16 (Summer), p. 3-18.

yapılanmada bireysel özgürlük merkeze alınır. Ekonomide şahsî teşebbüs, etikte bireysel tercih, siyasete kişisel temsil gibi söylemler geliştirilerek insan, bağımsız bir varlık olarak temel değer haline getirilir. İlk bakışta olumlu bir görünüme sahip olan bireysellik olgusu, modernitenin pratiklerinden ötürü sorunlu bir konuya dönüşür. Öncelikle insanın özgürlüğünü ve özerkliğini savunan modernite, kurduğu bürokratik sistem ve ekonomik örgütlenmeyle bireyi daha bağımlı hale getirir. Günlük hayattaki birçok davranışı, devletin *ideolojik aygıtları* ve *baskı aygıtları*<sup>14</sup> tarafından sınırlanan kişi, toplum denen mekanik işleyişin bir çarkı gibi düşünülür. Toplum mekanizmasının iyi işleyebilmesi için insanların mekanizmaya göre düzenlenmesi gerekir. Sonuç olarak modern toplum yapısına uyarlanan kişi özünden uzaklaşarak yabancılaşma duygusuna sürüklenir. “Yabancılaşma, bireyselleşme olayının bedelidir. Dolayısıyla, *demodernize* (postmodernizm, anti-hümanizm) hareketlerinin en önemli temalarından birinin, modern toplumun bireyi yabancılaştırma durumunun protestosu olması son derece mantıktır” (Berger-Kellner, 2000: 219). Nitekim postmodern özne anlayışı, kendi özüne yabancılaşan insana bir çıkış yolu aralar. Bu çıkış yolu bazen nihilizme bazen mistisizme bazen de spiritüalizme varabilir.

Modernite, bireyin özgür ve değerli olduğunu ileri sürer. Oysaki XIX. yüzyıl modern ulus devletlerinin insana yaklaşımı çok farklıdır. Fritz Pappenheim, modern devlet düzeninde insanlara özne değil, nesne oldukları; hiçbir şeyin hakları olmadığı ve her şeyin sadece resmî makamların inayetiyle kendilerine verilmiş bir lütuf olduğu duygusunun aşılandığını söyler (2002: 36). Modern devletin bu yaklaşımı, Foucault’ya göre insanları birer nesne statüsüne indirger. Kişinin kendi özüne yabancılaşmasının başlıca nedeni, pozitivistin etkili olduğu devlet düzenidir (2013a: 658). Foucault, öznenin bir söylem olarak kurgulandığına inanır. Bu kurgulanan özneye Nietzsche’nin penceresinden bakar. Nietzsche, modern toplumda Tanrı’nın ölümünü ilan ederken aslında öznenin ölümünü ilan etmektedir. Althusser de öznenin moderniteyle yükselişe geçen sivil toplumda, düzmece bir fenomen olduğunu ifade eder. Modern devlete göre kişi, kendi bireysel yaşamından yoksun bırakılmış, hayali

<sup>14</sup> Althusser devletin iki tür aygıt ile insanlar üzerinde hâkimiyet kurduğunu belirtir. İdeolojik aygıtlar ve baskı aygıtları. Bk. Louis Althusser (2014). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (2. Baskı). A. Tümerekin (çev.). İstanbul: İthaki Yayınları, s. 11-16.

bir üyeden başka bir şey değildir (Çoban, 2011:112). Hâlbuki modernite insanın, aklın bir ürünü olarak kendi varoluşunu gerçekleştireceği iddiasıyla yola çıkmıştı. Modern devletin paradigmaları modernitenin söz konusu ülküsünün gerçekleşmesine engel oldukları gibi insanı eski çağlardakinden daha karmaşık olan bir esarete mahkûm ederler. Postmodernistlerin moderniteye karşı en büyük itirazları, resmileşmiş unsurlar tarafından bireyin esir edilmesi hakkındadır.

Horkheimer, modern bireyin kökenlerinin Rönesans hümanizminden kaynaklandığı kanaatindedir. Shakspeare'in Hamlet karakterinin, modern bireyin ilk örneği olduğunu söyler. Alman düşünürüne göre Hamlet'in ölümden ve ölümün yarattığı boşluktan korkması, bireyin Hristiyanlıktan kopuşunun simgesidir (Horkheimer, 2013: 151). Dinî öğretilere göre ölüm, bir boşluk veya bitiş değildir. Bu yüzden ölümün yokluk hissini çağrıştırmaması düşünülemez. Fakat modern zihniyet mutlak gerçek olarak dünyayı kabul ettiği için ölümün dünya nimetlerinden kopmayı temsil ettiğine inanır. Edebiyatta ilk defa dinî kaygıların dışında ölüm karşısında endişeye kapılan karakter Hamlet'tir. Hamlet'in temsil ettiği modern bireyler, Rönesans hümanizminde itibaren mutlak bir varoluş olarak kabul edilir. Fakat mutlak bir varoluş olarak kabul edilen birey, modernitenin uygulamalarıyla boşluğa, anlamsızlığa ve nihilizme sürüklenir. Touraine'in belirttiği üzere modern toplum bireyi, kendi kendini düzenleyen toplum adına saf dışı bırakır. Bundan dolayı özne fikri gitgide dışlanır (2010: 50). Aslında bireyi ön plana çıkarması gerekirken modernite uygulamalarıyla bireyi sıkıştırır. Postmodern özne anlayışı, kişinin varoluşunun sıkıştırıldığı yerde başlar. İnsan aklından ve bütün yerleşik değerlerden şüphe duyan, büyük ideallerin peşinden koşmaktansa arzularını doyuran insanlar, postmodernizmin parçalanmış özneleridir.

Postmodernistler, aydınlanmanın aklı öne çıkararak anlayışının geçerliliğini yitirdiğine inanırlar. Onlara göre aklın öncelliği bitmişse "akılcı davranan özerk birey, etkisizleşme ve yitim sürecinde bulunmaktadır" (Kula, 2010: 54-55). Birey yerine postmodernistler özne sözcüğünü seçerler. Özne, postmodern durumun genel özelliğine göre parçalı bir karakter çizer. Öznenin başta kendisine yönelik olmak üzere nesnelere, topluma, değerlere, zamana ve mekâna yaklaşımı tümüyle modern bireyden farklıdır. Postmodernistler, insanın varlığının evrensel bir özden

kaynaklandığına inanmazlar. Kişinin varoluşu üzerinde evrensel bir yasanın etkili olduğunu söylemek imkânsızdır, kişi, sosyal ve siyasal birçok şartın sonucunda meydana gelmiş eklektik bir varlıktır.

Modernite, doğaya hükmetmenin bireyin bir hakkı olduğunu iddia eder. Çünkü canlılar arasında tek akıllı olan insandır ve insan kendi aklının aracılığıyla dış dünyadaki her şeye hükmetmeye muktedirdir. Modernitenin akıl tutulması tam da burada başlar. Doğaya ve nesnelere hükmetmek isteyen insanın “iktidar kurma isteği ne kadar yoğun olursa, eşyanın onun üzerindeki tahakkümü de o kadar ağır olur ve insan da gerçek bireysel özelliklerinden o kadar uzaklaşır, zihni giderek bir biçimde akıl otomatına dönüşür” (Horkheimer, 2013: 146). Postmodernistler, nesnelere hükmetmek için aklın bir araç olarak kullanılmasına karşı çıkarlar. Onlar, bireyin akıyla hükmetmesinden ziyade güdüleriyle arzularına odaklanırlar. Çünkü akıyla yola çıkan modern düşünce, insanlık için iyi olmayan olayların yaşanmasına yol açmıştır. Bu yüzden postmodernistler, akla duyulan sonsuz güvenin sorgulanması; aklın yerini arzu, dürtü gibi hazlar ve zevkler ile ilgili unsurların alması gerektiğini düşünürler.

Postmodern söylemde, birçok şeyin sonunun veya ölümünün ilan edildiğine şahit olunur. Büyük anlatıların sonu, tarihin sonu, yazarın ölümü, ideolojilerin ölümü postmodernistlerin sıkça başvurdukları ifadelerdir. Öznenin ölümü veya öznenin parçalanması da postmodern durumda, insanların karakterlerini tanımlamak için kullanılır. Kişiyi bir birey yapan özellikler, sosyal şartlar nedeniyle ortadan kalktığından bütünlük arz eden bir öznenin varlığı tartışılmaya açılır. Postmodernizme göre her şeyin kopyalandığı, görüntülerin sürekli tekrar edildiği bir ortamın akışına insanlar da kapılır. Televizyon ve internetin oluşturdukları simülasyon ortamı, öznenin farklı bir şekilde kendisini ortaya koymasına yol açar. İnternete sahte bir ad ile dünyanın birçok köşesiyle etkileşime giren özne artık gerçekliğini yitirmiştir. Hegel’in efendi-köle diyalektiğinde kişinin kendisini tanıyabilmesinin ötekinin bedeniyle mümkün olacağı düşüncesi ortaya atılmıştı. Buna göre kişinin varlığı ötekinin varlığı ile anlamlı hale gelir. Oysaki her şeyin kopyalandığı, sanal öznelerin olduğu bir dönemde özne için öteki, karşıdaki değil yabancılaştığı kendi bedenidir. Artık insanın bile klonlanabileceğinin tartışıldığı bir

ortamda kuramcılar bireyin öldüğünü iddia ederler. Estetik ameliyatlara bedeni dönüşüren, her türlü imaja kendi bedenini açan bir kişinin artık bütünlük göstermesi imkânsızdır. Bu yüzden düşünürler ya özne parçalanması ya da özenin ölümü ifadelerini kullanırlar.

Modern özne düşüncesi, Hegel felsefesinde somutlaşır. Hegel'e göre özneliliğin dört şartı vardır: bireysellik, eleştiri hakkı, eylem özerkliği, idealist felsefe (Orkunoğlu, 2007: 25). Özneyi, tanımlayan bu dört unsur postmodernistlerin görüşlerine göre ortadan kalkmıştır veya dönüşüme uğramıştır. Öncelikle bireyselliğin içi boş bir kavram olduğunu düşünen postmodernistler, bireyselleşme olgusunun kişinin özerkliğini ve özgürlüğünü artırması gerekirken onu daha da bağımlı hale getirdiğine kanaat getirirler. Eleştiri hakkı, görünüşte modern insanın ayrılmaz bir parçası olarak görülür. Fakat postmodernistlere göre eleştiri hakkı da bir yanılısamadan ibarettir. Her ne kadar eleştirme ve itiraz etme hakkı tanınmış olsa da insanlar düzene, eninde sonunda uymak zorunda kalırlar. Devlet kurumları insanları ya eğiterek ya tedavi ederek ya da disipline ederek şartlara uygun hale getirir. Bu durumda insanın, modernitenin değerleri ve normlarından bağımsız hareket etmesi düşünülemez. Aynı şekilde eylem özerkliği de bir yanılısamadan ibarettir. Modern insanın eylemleri, modern kurumlar tarafından sıkı bir denetime tabi tutulduğundan özerklik de anlamsızdır.

Modern zamanlarda yaygın olan İdealist felsefe, Nietzsche'den bu yana yerini Nihilizm'e bırakmıştır. Postmodern düşünürler, pratik akıl ile teorik akıl birleştirmeye çalışan ve ahlak yasalarıyla insanın özgür olacağını iddia eden idealist felsefeyi reddederler. Nitekim postmodern durumda, insanların eğilimleri de idealist felsefeyle çelişmektedir. İnsanlar yüce değerler ve normları kabul etmek yerine göçebe düşünceye uymaktadırlar. Başka bir ifadeyle mutlak değer ve normların belirlediği özneler olmaktan çıkarlar. Deleuze ve Guattari'nin dediği üzere göçebe düşüncesine kapılan birey, evrensel değerlere göre hayatı algılayan bir özne olmaz. Tekilliliğinin arzusunu yaşayarak bütünleyici kümelerden uzaklaşır; ufuksuz ortamlara kendisini yayar (Deleuze-Guattari, 2014: 71). Postmodernistlerin, özne parçalanmasından anladıkları kişinin bireysel arzularına göre yaşayarak yerleşik değerlerden ve normlardan uzak yaşamasıdır.

### 2.1.2.2.8. Simülasyon ve Mekân Algısı

Simülasyon, simülakr, hipergerçeklik ve hiperuzam kavramları postmodern durumu belirtmek için birçok teorisyen tarafından gündeme getirilir. Bu teorisyenlerin başında Jean Baudrillard gelir. “Moda, çevresel tasarım, kamuoyu yoklamaları, temalı parklar, telekomünikasyon ve sibernetik gibi çok çeşitlilik arz eden çağdaş hayatın bütün özellikleri” (Ward, 2014: 98), Baudrillard’ın simülasyon adını verdiği kavramın altında bir araya gelir. Fransız düşünür, simülasyon ile hipergerçekliği aynı anlamda kullanır. Sözlük anlamı bir şeyin benzeri, taklidi olan simülasyon, postmodern toplumun bütün katmanlarına yayılan bir rejim haline gelmiştir. İleri kapitalist yaşamda her şey gerçeğinin ötesine yani hipergerçeğe dönüşmüştür. Hipergerçekler, gerçeklikle bağı sarsılan hiperuzamlar üretmektedir. Simülakr ise taklidin gerçek olanın yerini almasıdır.

Postmodernistlere göre çağımızda her şey gerçeklik üretmektedir. Binalarda, mermer olmayan ama mermere benzeyen kolonlar kullanılır. Evlerde veya restoranlarda sıkça rastlanılan plastikten üretilmiş kopya meyveler gerçeklerinin görüntüsünü verir. Hemen hemen hayatın her alanında gerçeğinden ayırt edilemeyen nesnelere etkileşime geçilir. İnsanlar, gerçek nesnelere deneyimliymiş gibi davranarak günlük hayatlarını sürdürürler. Simülasyon kuramı, postmodern öznelerin hayatlarını var olmayan gerçekler üzerine kurdukları iddiasına dayanır. Gerçek ortada yoktur, fakat insanlar gerçekle birlikte yaşıyormuş gibi davranırlar.

Simülasyon, sadece nesnelere taklitlerine vurgu yapan bir kavram değildir. Medya, siyaset, sinema, eğitim gibi çağdaş hayatın birçok unsuru simülasyona dönüşmüştür. Mesela medyada, var olan gerçeklerden başka gerçeklerin üretildiği görülür. Kumar’ın belirttiği üzere “medya, simgelerin berisinde duran bir nesnel gerçeklik duygusu, tümüyle silmiş olan, görüntüleri ve simgelerin her tarafı kapladığı yeni bir elektronik gerçeklik yaratmıştır” (2013: 150). Postmodernistler, medyanın artık bilgi iletmek yerine bilgiyi ve gerçeği üretmeye kalktığına inanırlar. Medyanın sunduğu görüntüler veya medyada haberlere ilişkin yapılan yorumlar, çoğu kere var olan gerçeklerin ötesine geçer. İzleyicilerin veya dinleyicilerin alımladıkları bilgiler, gerçeklikle bağı medyanın sunum biçimleri nedeniyle kopmuştur. Artık algılanan



gerçek sadece medyanın gerçeğidir. Aynı şekilde sinema, siyaset ve eğitim var olan gerçeği dönüştürerek veya olmayan bir gerçeklik üreterek simülasyon oluştururlar.

Bilgisayar teknolojilerinin ilerlemesi, gerçekliği bütünüyle aşındırmıştır. Elektronik ortamının kendisi hipergerçekliğin olduğu yerdir. Bilgisayar veya televizyon ekranındaki görüntüler, gerçek görüntünün yerini alır. İnsanlar, gerçeği deneyimliymiş gibi davranırlar, çünkü gerçek ile gerçeğin yansıması birbirinden ayırt edilememektedir. Kumar'a göre hipergerçeklikte hayali olanı gerçekten, göstergeyi (sign) göndergesinden (referent), doğruyu yanlıştan ayırmak artık mümkün değildir (2013: 150). Baudrillard, gerçeğin büsbütün kaybolduğunu ve taklitlerin gerçeğin yerini aldığını ifade edebilmek için *simülakr* sözcüğünü kullanır. Simülakr, taklidi, gerçeğiyle olan bütün bağlarını kopararak başka bir gerçek olarak sunar. Bir televizyon programındaki haber, artık gerçek bir haber değildir, o televizyonda oluşan bir simülakrdır.

Baudrillard'ın düşüncesine göre postmodern döneme gelene kadar iki simülakr dönemi daha yaşanmıştır. Birinci dönem feodalitenin işaretlerinin moda, tiyatro ve barok sanatına yerini bırakmasıyla başlar. Bu dönemde, kabaca bir taklit söz konusudur. İkinci dönem simülakr sanayi devriminden sonra başlar. Sanayi devrimi sayesinde, nesnelere sonsuz sayıda üretilir. Bir modelden hareket ederek binlerce kopya piyasaya sürülür. Sanat eserleri bile teknoloji sayesinde sayısız defa kopyalanabilir (Şaylan, 2009: 311-312). Postmodern duruma tekabül eden üçüncü simülakr döneminde ise taklitler gerçeğin önüne geçer. Bu dönemde, gerçeğin taklit edilmesiyle ortaya konulması söz konusudur. Böyle bir durum belirsizliği azdırdığı için Oğuz Adanır, simülasyonu aşırı uçlar arasında gidip gelinen bir evren olarak değerlendirir (Baudrillard, 2003: 9). Gerçeklerin belirsizleştiği bir ortamda, Baudrillard, toplumsalın sonunu ilan eder. Çünkü toplumsallık ancak gerçeklere bağlı kalındığında ortaya çıkan bir olgudur. Postmodern durumda ise gerçeklik buharlaşıp gitmiştir. Sanal ekranlarda yapılan görüşmeler veya elektronik cihazlarla kurulan iletişimler, gerçeğin üstünü örter. Çağdaş toplumun bütün yapısı giderek elektronikleşmektedir. Bu yüzden toplumsallığı belirleyen insanî bağlar aşınmaya uğramakta ve Baudrillard'ın ifade ettiği üzere toplumsallığın sonu gelmektedir.

Postmodernist teorisyenler, simülasyon kuramının paralelinde günlük hayatın pratiklerinde, mekân ve zamana yeni yaklaşımlar geliştirirler. Bazı bilimsel gelişmeler ve günlük yaşamın bu gelişmeler doğrultusunda düzenlenmesi, zamanın ve mekânın farklı algılanmasını sağlar. Postmodern anlayış, mekânı ele alırken modern düşünceden radikal bir şekilde ayrılır. Modernistler, mekânı sabit bir olgu olarak ele alırlar. İnsanın bilimsel gelişmeler öncülüğünde mekândan kaynaklanan zorlukları aşacağını öngören modern anlayış, bireyin mekân üzerindeki dönüştürücü gücüne vurgu yapar. Lukacs, modernitede ve moderniteden önce, insanların pratik açıdan mekân üzerinde egemenlik kurmaya veya kurma niyetinde olduklarını söyler (1992: 49). Buna göre insanların mekân algısı çevreyi düzenlemek ve dizginlemek üzerinedir. Böyle bir algıda, kişinin mekâna etkisi öne çıkarılırken mekân olgusu edilgin hale getirilir. Postmodern söylemde ise insanın mekân üzerindeki etkisinden ziyade mekânın kişi üzerindeki belirleyici etkisine yoğunlaşır. Öncelikle statik bir mekân anlayışını reddeden kuramcılar, 1950'lerden sonra özellikle büyük kentlerdeki modern üsluplardan kopan bina tasarımlarına ve ortaya konan yeni mekânlara odaklanırlar. Geleneksel üsluplar ile modern üslupları harmanlayan yeni mimari anlayışı, kişinin mekâna hükmetmesi yerine mekânda kendisini bulmasını amaçlar.

Modernistlerin, en büyük ve en etkileyici yaklaşımına karşın postmodernistler mekânlarda insanların arzularını harekete geçirmeyi hedeflerler. Bu yüzden mekânın bilinmezliğini, anlaşılmağını, muğlaklığını ve sürekli değişiklik göstermesini ön plana çıkarırlar. David Harvey, postmodernistler için mekânın toplumsal bir amaçla zorunlu bir bağının olmadığını vurgularken postmodern mekân anlayışının modern mekân anlayışından ayrılan yönünü ortaya koyar (2010: 84). Modernite ilerleme fikri üzerine kurulduğu için mekânı daima fethedilecek bir yer olarak ele alır. Doğayı da bütünüyle dize getirilecek öteki bir mekân olarak tasavvur eder. Dolayısıyla inşa edilen her bir unsur, doğanın insana uygun hale getirilmesi amacını taşır. Postmodernistler, insanın belirli bir programa göre inşa edilmesi düşüncesine inanmadıklarından diğer konularda olduğu gibi mekânla ilgili olarak da bireyin kendisini yeniden var ettiğini iddia ederler. Bundan ötürü postmodern mekânlar, postmodern öznelerin karakterlerine uygun bir şekilde belirsizlik, parçalılık, süreksizlik üzerine kurulur.

Charles Jencks, *Peki Post-Modernizm Nedir?* (What Then Is Post-Modernism?) başlıklı makalesinde, postmodern mimarî ile postmodern durum arasındaki ilişkiyi inceler. Jencks'e göre postmodern mimari; resimde, müzikte olduğu gibi birbirine karıştırılmış dillere sahiptir (Jencks, 2015). Farklı üsluplar, aynı zeminde buluşarak çok dilli bir eserin meydana gelmesini sağlar. Böyle bir mimarinin doğuşu Amerika'da 1960'lara denk gelir. 1960'lardan sonra yeni mimarî anlayışı, insanın kendisi ve dış dünya hakkındaki düşüncelerinin değişmesi doğrultusunda yayılmıştır. Nitekim postmodernizm denilen akımın ilk ciddi etkisi mimarî üzerinde görülür. Postmodern mekân denilen yerler, baştanbaşa kişinin arzularına yöneliktir. Buralarda kişi bir maceraya ve yolculuğa çıkmış hissine kapılır. Disneyland, AVM'ler, hipermarketler, tematik parklar, eğlence merkezleri, şehirlerin dışına taşan uydu kentler postmodern mekânlarla özdeşleştirilen bazı yerlerdir. Buraların ortak özellikleri kişiyi gerçek şehirden koparmalarıdır. Söz gelimi Los Angeles'ta açılan ilk Disneyland'ın işlevi, müşterilerini, belli bir zaman aralığında kentin gerçekliğinden alıvermektir. Eğlence parkları, korku tünelleri, restoranlar, animasyon gösterilerinin bir yerde buluşturan Disneyland, kişiye masal dünyasında yaşıyormuş hissini verir. Marshall Berman, modern toplumun adeta bir kafeste olduğunu ve insanların kafesin parmaklıkları tarafından biçimlendiğinden söz eder (2011: 45). İşte Disneyland türü mekânlar, modern insanı kafesin dışına çıkmaya davet ederler. Bu türden mekânlar tasarlanırken, modernitenin kimlikleri ve farklılıkları erittiği mekân anlayışını kırmaya ve kişiye özgür olduğu hissini vermeye dikkat edilir.

Postmodern mekânlar, Disneyland gibi yerlerle sınırlandırılmayacak kadar yaygındır. Bir bütün olarak gelişmiş ülkelerin kentleri, hipergerçek denilen bir hüviyete bürünme yolundadırlar. Baudrillard, Disneyland'ın uzam ve boyuttan yoksun olduğunu belirtir. Tamamen kurmaca bir dünya elde eden bu mekânın işlevi sağlığını kaybetmiş bir uygarlığa sağlığını yeniden kavuşturmadır (Baudrillard, 2011: 31). Disneyland'ın diğer bir görevi de Baudrillard'a göre Disneyland dışında kalan yerlerin gerçek olmadığını gizlemektir. "Disneyland'ı çevreleyen Los Angeles ve Amerika gerçeğe değil, hipergerçeğe ve simülasyona aittir" (Baudrillard, 2011: 30). İleri kapitalist ülkelerin kentlerinde; reklam panolarından AVM'lere, tematik parklardan sinema salonlarına hipergerçek mekânlara her yerde rastlamak

mümkündür. Disneyland'ı gezerken deneyimlenen fantastik duyguların Las Vegas, Los Angeles, Paris, Londra gibi kentlerin içinde insanlara aşındığı görülür. Her biri Ortaçağ'dan kalma birer şatoyu andıran AVM'ler, insanların dışarıdaki tehlikelerden korunarak eğlenmelerini, alışveriş yapmalarını sağlar. Daha AVM'den içeri girmeden masal dünyasının fantastik atmosferiyle karşılaşılır. “Açıl susam açıl!” demeden açılan kapılar, yürüyen merdivenler günlük hayatı fantastik bir serüvene dönüştürür.

İletişim teknolojilerinin gelişmesi ve ulaşımın hızla ilerlemesi çerçevesinde mekân farkları da ortadan kalkar. Foucault'a göre şu an yaşanan dönem mekân dönemidir. Farklı yerlerde meydana gelen olaylar, her yerde aynı zamanda takip edilmektedir. Yakın ve uzak yan yana gelmektedir (Foucault, 2011a: 291). Değerli ve yüce olan sıradan ve alelade ile aynı yerde buluşabilmektedir. Postmodernizmin genel özelliklerinden olan çoğulculuk, parçalılık ve çok kültürlülük mekân üzerinde de somutlaşır. Mekânsal engeller ortadan kalktıkça etkileşim artmakta, farklılıkların bir yerde toplanması ile çoğulculuk yaygınlaşmaktadır. Ama aynı zamanda mekânda görülen bütünlük yerini parçalılığa, birlik yerini dağılmaya bırakır. Kahraman'ın söylediği üzere postmodernizmin kilit kavramlarından olan parçalanma mekân üzerinde yoğunlaşır (2009: 54). Farklı değerleri yansıtan parçalar, bütünlüşmeden bir araya geldiklerinden parçalılık düşüncesi doğar. İnsanlar, bir değeri benimsemeden başka bir değerini etki alanına girer.

#### **2.1.2.2.9. Büyük Anlatıların Yıkılışı Küçük Anlatıların Doğuşu**

Evrensel fikirlere sahip olduğunu iddia eden ve oluşturduğu otoriteden faydalanarak bunu dayatmaya çalışan her türlü kurumsallaşmış düşünceye büyük anlatı denir. Büyük anlatı yerine meta-anlatı veya üst anlatı ifadelerini kullanmayı tercih edenler de vardır. Postmodern söylem tanımlanırken en çok karşılaşılan ifadelerin başında, şüphesiz “büyük anlatılara duyulan güvensizlik” gelir. Din evrensel iddiaları nedeniyle; Marksizm bütün toplumsal ilişkileri diyalektik yöntem ile açıklamasından dolayı; aydınlanma insan aklının her şeyden önce geldiğine inanmasından ötürü büyük anlatı olarak kabul edilir. Postmodern düşünürler, bu tür anlatıların önemini yitirdiğini, insanların günümüzde bu yaklaşımlardan şüphe duyduğundan söz ederler.

Postmodernizmi, büyük anlatıların yıkıma uğradığı bir durum olarak anlamlandıran ilk teorisyen Jean-François Lyotard'dır. Düşünün, *Postmodern Durum* (La Condition Postmoderne) adlı incelemesi postmodernistlerin başucu kitabı haline gelmiştir. Lyotard'ın eserinin hemen girişinde postmodern tutumu, "büyük anlatılara duyulan bir inançsızlık" (Lyotard, 2013: 8) şeklinde tanımlaması, ardından gelenler tarafından bir slogana dönüştürülür. Büyük anlatıların yıkımına bilimdeki gelişmeler ve bunun paralelinde bilginin elde edilme şekli sebep olmuştur. Bilgiye, her an herkesin ulaşabilmesi, büyük anlatı iddialarının öneminin kaybolmasına neden olur. Ayrıca Newtoncu bilim anlayışına duyulan güvensizlik ve bilimsel gerçeklerin de belirsizliğe neden olabileceğinin anlaşılması, evrensellik iddiasını taşıyan büyük anlatılara şüphe duyulmasına yol açar. Lyotard, büyük anlatılara duyduğu güvensizlikten dolayı Nietzsche'ye yaklaşır. Nitekim Nietzsche, Batı metafiziğinin bütün büyük anlatılarının sonunu ilan eden ilk kişidir. Lyotard da Nietzsche, gibi toplumsal ilişkileri bir düzene bağlayan teorilerin bir değerinin kalmadığını ileri sürerek postmodernizmin karakterini çizer. Bu şekilde postmodern söylem, moderniteyle hesaplaşmaya girişir. Barry Smart'ın söylediği üzere postmodernizm, büyük anlatılardan biri olan aydınlanmanın gerçeği yansıtmadığını savunarak yıkıma uğratar (2000: 324). Aydınlanma hareketinin de diğer büyük anlatılar gibi gerçeklikten uzak ütopyalara göre sistemleştirildiğini düşünen kuramcılar, insanı biçimlendirmeye kalkışan her türlü anlatıya karşı çıkarlar.

Büyük anlatılar ya kurgusaldır ya da özgürleştiricidir. Sarup, ister özgürleştirici ister kurgusal olsun bütün büyük anlatıların, teknolojik gelişmelerin bir sonucu olarak bütünleştirici ve meşrulaştırıcı güçlerini yitirdiklerini söyler (2011: 194). Yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonra bilim ve teknikteki gelişmeler paralelinde ortaya çıkan yeni düşünce yapısı, eylemlerin sonuçlarına daha fazla yoğunlaşır. Modernitenin birçok büyük anlatısının pratiklerinin, ciddi çelişkilerle dolu olduğunun anlaşılması, postmodernizmin büyük anlatılara şüpheyle yaklaşmasına yol açar. Yıldız Ecevit'in belirttiği üzere son yüz elli yılın en güçlü meta-anlatılarının başında gelen komünizmin Rusya'daki uygulamalarının çökmesi ve kapitalizmin ulusal boyutunu yitirerek küreselleşmesi, büyük anlatılara duyulan güvensizliği artırmıştır (Ecevit, 2009: 59). Günümüzde X kuşağı ve sonrasında gelen

Y kuşağı mensupları, Marksizm gibi büyük anlatılar yerine bilgisayar, televizyon, cep telefonu gibi sanal alemleri daha çekici bulurlar.

Postmodern durumda, insanlar ilerlemeye ve gelişmeye karşı olumsuz bir tepki geliştirirler. Büyük anlatıların, ilerleme ve gelişmeyle dünyaya mutluluk vaad etmesine karşın postmodernizm büyük bir çıkmaza girer. Bu yüzden postmodernizmin, büyük anlatıların ölümünü ilan ettiğinde sırtını dayayabileceği ve kendisini meşrulaştıracağı bazı söylemler geliştirmesi gerekir. Büyük anlatılar, bilinen bir geçmiş ve tahmin edilebilir bir gelecek anlayışına sahiptir. Oysaki Giddens'in vurguladığı üzere postmodern durum, bizi bilinen bir geçmişi ve geleceği olan varlıklar olarak tarih içine yerleştiren kapsamlı olaylar dizisinin, o büyük anlatının uçup gitmesiyle ayırt edilir (2010: 10). Postmodernizm, bilgiye karşı çoğulcu bir yaklaşımı benimseyerek mutlak gerçek ve mutlak doğru fikirlerinden kopar. Bu yaklaşım büyük anlatıların yerini küçük anlatıların alması anlamında değerlendirilebilir. Postmodern söylem evrensel iddialar yerine bireysel görüşleri, geçmişin belirlediği ve geleceğin beklediği varlıklar yerine anın parçası olan öznel fikrini benimser. Genel olan yerine özel, bütün yerine parçalar, birlik yerine dağınıklar, homojen bir toplum yerine heterojen kitleler fikrine bağlanan postmodernizm küçük anlatıların oluşturur. Postmodernizm, içinde gelişip yayıldığı kapitalizmi de merkezsizleştirir. Düşünürlerin merkezsizlik, çoğulculuk, parçalılık, çok kültürlülük, yerellik gibi söylemleri küçük anlatı olarak değerlendirilebilir. Bu söylemleri büyük anlatı olmaktan çıkaran evrensellikten kopuk olmaları ve bir otoriteye dayanmamalarıdır.

#### **2.1.2.2.10. Dil Oyunları**

Dil oyunları, Wittgenstein'in *Tractatus Logico Philosophicus* adlı eserinde sıkça kullandığı bir kavramdır. Wittgenstein, dil yetisinin satranç, tavla gibi oyunlardaki gibi kendine has kurallarının olduğunu düşünür. Dil de oyundaki gibi bazı hamlelerde bulunur. Bu hamleleri belirleyen ve anlamlı kılan, oynayanların içinde buldukları koşullardır. Dildeki hamlelerin yargılanması, ancak dilin kullanıldığı durum içerisinde mümkündür. Bu şekilde dil, evrensellikten kurtularak durumsallaşır. Dil oyunlarında kuralların, en azında iki bilinç sahibi varlığın ve bu varlıkların söz hamlelerinde bulunması gerekir. Wittgenstein'in dilde "değerlerin

belirlenmesi deęiřkendir” (Wittgenstein, 2013: 37) dūřuncesi, postmodernistlerin ilgisini çekmiř ve birçok alanda fikir üretmelerine yardımcı olmuřtur.

Postmodern söylem, toplumsal ilişkilerin dilsel olduğuna inanır. Birçok belirsiz bağın bir araya gelmesiyle oluşan toplumda, bireyler dil üzerinden birbiriyle etkileşime girer. Ama aynı zamanda bireyler, dilde her an yeniden kurgulanır ve çoğul karaktere bürünür. Dildeki belirsizlikten kaynaklanan yeni dizgeler, yeni toplumsal ağlar ürer. Wittgenstein’in açıkladığı üzere yeni dil tipleri, yeni dil oyunları ortaya çıkarır ve diğerlerini eskitir veya unutturur (Altuę, 2008: 160). Bundan dolayı bireylerin kimlikleri, kişilikleri sürekli değişiklik gösterir; her toplumsal koşulda, birey yeniden var olur. Postmodernistler, dil sayesinde kişinin kendisini toplumsal koşullarda ortaya koyduğunu dūřünürler. Lyotard, *Postmodern Durum* incelemesinde, postmodern koşulları dil oyunları çerçevesinde değerlendirir. Fransız dūřünür, dil oyunları olmadan toplumun var olamayacağını belirttiikten sonra insanın kendisine verilen isimlerle dūnyayı anlattığından ve kendi sosyal konumunu değiştirdiğinden söz eder (Lyotard, 2013: 37). Söz konusu yaklaşım dili salt iletişim aracı olmaktan çıkararak onu varoluşsal bir boyuta taşır.

Modern toplumlarda, dil oyunlarının farklı niteliklere büründüğünü dūřünen Lyotard, profesyonel kurumların faaliyetlerine dikkat çeker. Postmodern durumun, aynı zamanda bilgi toplumu olarak adlandırılmasının nedenleri arasında, birçok bilgi kurumunun ortaya çıkması vardır. Medya, internet, basın gibi çağdaş toplumun unsurları, birer bilgi kurumu işlevi görür. Lyotard’a göre bilgi kurumlarının ortaya çıkması dil oyunlarında yeni kuralların doğmasını sağlar (Lyotard, 2013: 53). Bu şekilde dil ile birlikte birey ve toplum devamlı kendisini dönüştürür. Bu dönüşümler esnasında yaşanan problemlerin üstesinden ise bireyler arasında zorunluluğa dayanmayan anlaşmalar yapılarak gelinir.

Dil oyunlarının, farklı evrelerde farklı şekillere bürünebilmesi, postmodernist teorisyenlerin yaslandıkları belirsizlik, değişkenlik, görecelik gibi ilkelerin dayanak noktalarından biridir. Postmodernist yaklaşım “yerel savaş alanlarının bilgisine ve farklı dil oyunlarının çeşitliğine hoşgörü[lüdür]” (Kellner, 2000: 381). Bu yüzden postmodern söylem çoğulculuk ve çok seslilikle özdeşleştirilir. Her farklılığın

kendini dilde açımlayabileceğine olan inanç, toplumun heterojen bir yapı biçiminde ele alınmasını sağlar. Böylece modernitenin tek tipleştiriciliği ortadan kaldırılır.

Postmodernistler her konuda olduğu gibi toplumsal ilişkilerde de özneyi öne çıkarırlar. Şaylan'ın aktardığına göre bireysel bir dilin olmadığını düşünen Wittgenstein, bireyin dili kullanırken özgür davrandığını söyler (Şaylan, 2009: 344). Bu aynı zamanda bireyin imgelerden, sembollerden veya işaretlerden anlam çıkarırken de bireysel özgürlüğe sahip olduğu hissi uyandırır. Burada söz konusu olan kişinin dili bireysel kullanması değil; dilin farklı kullanım şekillerinin bireyler tarafından kabul edilmesidir. Mutlak gerçeğin ve mutlak doğruluğun varlığını reddeden postmodernistler, dilin farklı kullanımlara açık olmasının sınırsız yorumların var olmasını olanaklı kıldığını belirtirler. Bireysel dil kullanımına sahip olan kişi, gerçeği dil vasıtasıyla kendisi inşa eder. Dilin yapısı bireyin dış dünyayla temasa geçtiği andan itibaren değişik yorumlara varabilmesini sağlar. Gerçeklik ve gerçekliğe yönelik yorumlar dışarıdan kaynaklanmaz; dilin kendisi gerçeği ve yorumları üretir. Bundan ötürü “postmodernistler için dil dışında bir gerçeklik yoktur” (Murphy, 2000: 53). Edebî eserler gibi bütün evreni, insanı, doğayı bir metin olarak gören postmodernist teorisyenler için dil her şeyi anlamının zeminidir.

#### **2.1.2.2.11. Popüler Kültür**

Postmodern toplum; teknolojinin, bilimin, kapitalizmin, medyanın ve daha birçok unsurun sentezidir. Bu sentezin kültürel yapısını belirten kavram ise popülerliktir. Jhon Store, birçok düşünürün postmodernizmin, Batı'nın gelişmiş demokrasilerinde, XX. yüzyılın sonlarında popüler kültürün gelişmesiyle ilişkili olduğu konusunda uzlaştıklarını belirtir (Store, 2006: 171). Hangi açıdan ele alınırsa alınsın postmodernizmin içinde, popüler kültür ile ilgili izler bulunduğu dikkatlerden kaçmaz. Nitekim postmodernizme ister olumlu yaklaşınlar ister olumsuz yaklaşınlar Sontag, Husseyin, Jameson, Baudrillard, Lyotard, Williams gibi isimlerin popüler kültürün postmodern durumdaki etkilerine değindikleri görülür.

Popüler, uzun bir geçmişi olan ve değişik şekillerde kullanılan bir kavramdır. Popüler, Raymond Williams'ın belirttiği üzere Latince halka ait olan anlamına gelen *popularisten* gelir. Önceleri bir hukuk terimi olan popüler, XIX ve XX. yüzyıllarda



istenilen, yaygın olan, kabul gören anlamlarında kullanılır. Ama bazı çevreler için popüler sıradan, bayağı veya basit anlamlarına da gelir (Williams, 2012: 281-282). Postmodernistler, halk arasında yaygın olan geleneksel değerleri ve alt kültürlerden izler taşıyan, belli bir süre sonra demode hale gelen her türlü yaşam biçimlerini popüler kültür başlığı altında toplarlar. Popüler kültür televizyon, moda, internet, pop müzik, sinema, popart gibi çağdaş toplumun diğer unsurlarında belirir.

Avrupa ve Amerika'da, 1960'lardan sonra gündeme gelen popüler kültür, 1970'lerde toplumsal yapıya egemen olur. 1980'lerde ise Batı toplumunun yaşam biçimini ifade eden bir kavram olarak kullanılır. Popüler kültür, üst-kültür ile alt-kültür arasında yaşanan bir ayrımın neticesi olarak gelişmiştir. Postmodern söylem, yüksek kültürün sanat, edebiyat, moda, sinema, müzik gibi alanlarda değer verdiği her şeyi değersizleştirir. Klasik müzik yerine rap veya jazzı dinleyen, değerli tablolar yerine takvim yapraklarını duvarlara asan, büyüleyici heykeller yerine sıradan maketleri odalarının köşelerine koyan insanlar popüler kültürü deneyimlerler. Postmodernizmin genel özelliklerinden biri, üstün ve değerli olanın yerini sıradan ve değeri tartışılan olana bırakmasıdır. Önemli olan bireylerin kültürü günlük yaşamlarında tüketebilmeleridir. Bugün tüketilen kültür ürünleri yarın yerlerini başka ürünlere bırakacaktır. "Popüler kültürün esası eğlencedir" (Marshall vd., 2014: 591). Bundan dolayı popüler kültür, kalıcı olan veya değer teşkil edenden ziyade gidiveren ve değişebileni çağırıştırır. Çünkü insanların zevk almaları zamana göre farklılaştığından popüler kültür sürekli dönüşür.

Postmodern durumda, anlama duyulan güvensizliğin, kültür algısına yansımaları olur. Popüler kültür, bir toplumun genel özelliklerini göstermekten yoksundur ve yüzeyseldir. Anlamların dağıldığı bir dönemde yaşanan her şeyin yüzeysel olması kaçınılmazdır, çünkü her şeyin bir alternatifi daima mevcuttur. Daha doğrusu, medya ve moda sürekli yeni stilleri kişilerin tüketimine sunduğundan kültür ürünleri hızla eskileşip gitmektedir. Bu yüzden her şey yüzeysel ve sıradan gözükür. Çünkü az sonra, moda olan şey yerini başkasına bırakacaktır. Bu hızlı değişim, kişinin sanat ürünlerinden günlük tükettiği nesnelere kadar her şeyi anlamsız olarak telakki etmesine yol açar. Hızla değişen bir dünyaya anlam vermek için kişinin zamanı kalmamıştır. Çünkü o sürekli farklı yaşam stillerini deneyimlemekle meşgul

olur. Bu şekilde, popüler kültür yüksek kültürün *elitizmini* aşındırarak herkesin nasipleneceği bir alan meydana getirir.

Kültür ürünlerinin çoğalması ve farklı kesimlerin taleplerine cevap vermesi, postmodernistler tarafından olumlu karşılanır. Postendüstriyel toplumların genel karakteristiği birçok alternatifini bireylere sunuyor olmasıdır. Özellikle kültürel aktiviteler açısından insanların önünde tercih edebileceği sınırsız sayıda olanak bulunur. Söz gelimi rock, rap, jazz ve daha birçok müzik çeşidine ulaşabilme hürriyetine sahip olan bireyler, postmodernistlere göre özgürlüğün tadına varırlar. Yine dünyanın değişik yöresinden esintileri barındıran giysileri alma konusunda bireyler tamamen bağımsızdırlar. Popüler kültür ürünleri, bireylerin seçme özgürlüğünü artırarak kültürü tek boyutlu olmaktan çıkarır.

Popüler kültürü, folklorla karıştırmamak gerekir. Folklor uzun bir geçmişe sahiptir ve içinde bir kuşaktan diğer kuşağa aktarılan değerler vardır. Folklorun ortaya çıkması veya değişmesi yüzyılları alır. Oysaki popüler kültür ürünlerinin ortaya çıkması, yayılması ve ortadan kalkması yıllar hatta aylarla ölçülür. Folklor, halkın etkileşimi ile aktarılırken popüler kültür televizyon, basın, internet veya reklam gibi çağdaş dünyanın iletişim araçlarıyla aktarılır. Folklor, genellikle bir halkın karakterini yansıtırken popüler kültür, küresel bir boyuta sahiptir. Madonna'nın giyim tarzının 1980'ler ve 1990'larda dünya genelinde yayılması, rap müziğinin dünyanın her yerinde dinleniliyor olması, popüler kültürün küreselleşebilme boyutu ile ilgilidir. Popüler kültür folklordan beslenebilir, ama folklordan aldığı malzemeleri dönüştürerek aslından koparır.

Yerellik, bayağılık, farklılık, ucuzluk, taşralılık, parçalılık, arzulara hitap etme, marjinallik, aslında değersiz olan fakat değerliymiş gibi göstermek, popüler kültürün genel özellikleri olarak sıralanabilir. Söz konusu özelliklerinden dolayı popüler kültür, bazı araştırmacılar tarafından olumlanmıştır. Egemen sınıfların üst kültürünü tüketmek yerine sıradan halkın, kendi kültür ürünlerini oluşturduğunu iddia eden araştırmacılara göre popüler kültür, direnmenin bir sembolüdür. Williams'ın vurguladığı üzere bazı açılardan popüler kültür, var olan kültür biçimlerine ya da iktidara karşı belli çıkar ya da deneyimi temsil eden şey anlamına gelir (Williams, aktaran Arık, 2011: 132). İnsanlar, her yönüyle ilerleyen toplumda

kendisine dayatılan yaşam stillerine karşı yeni yaşam biçimleri geliştirirler. Bu yeni yaşama biçimleri sadece giyim, yemek, ev süslemesiyle sınırlı değildir. Konuşmalar, şakalar, selamlamalar, spor aktiviteleri ve müzik dinleme alışkanlıkları gibi hemen hemen günlük hayatın her aşamasında popüler kültürün izlerine rastlanılabilir.

Popüler kültür, çağdaş toplumların üretim ve tüketim ilişkilerinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Kapitalist üretim ve pazarlama yöntemlerinin popüler kültürün yayılmasına ciddi etkileri vardır. Tüketime alıştıran insanlar evlerini, bedenlerini, arabalarını veya çalışma masalarını düzenlerken yeteri kadar paraya sahip olmadıklarından taklit ürünlere yönelirler. Ya da üçüncü dünya ülkelerinde üretilen ve eski dönemlerin kültürlerinden izler taşıyan ucuz ürünleri alarak hayatlarını renklendirirler. Bu açıdan çalışma masalarında, Çin’de üretilmiş ama kendi ülkesinin tarihî bir yerini veya doğal güzelliğini tasvir eden kalemliklerin moda dönüşmesi popüler kültür ile ilişkilendirilebilir. İlbeyi Demir, popüler kültürün doğrudan kapitalist düzen içinde kültürün endüstrileşmesiyle ortaya çıktığını ileri sürer. Üretimin temel prensibi az eğitilmiş ve zor koşullarda varlığını sürdüren kişileri küçük denilen nesnelere hayata bağlamaktır (Demir, 2009: 46). Masaya konulan ucuz ama gösterişli, sanat değeri olmayan ama sanat zevkine sahip birinin seçimiymiş gibi gözükken kalemlik, sıradan insanın yalancı yollarla kapitalist düzende varlığını sürdürmesini sağlar.

Marksist ekolden gelen bazı düşünürler, popüler kültüre şüpheyle yaklaşarak popüler kültür ifadesi yerine kitle kültürü terimini kullanmayı tercih ederler. Postmodern toplumun yaşam koşullarının betimlenmesinde sıkça kullanılan popüler kültüre olumsuz yaklaşımların altında, Marx’ın kapitalist üretim şekillerine duyduğu şüphe yatar. Marx’a göre “toplumun maddi egemen gücü olan sınıf, aynı zamanda egemen fikrî güçtür. Maddi üretim araçlarını ellerinde bulunduran sınıf, bu sayede aynı zamanda zihinsel üretim araçlarının da üzerinde denetim kurar” (Marx-Engels, 2013: 52). Bu şu anlama gelir, üretimi elinde bulunduran egemen güç bireylerin beğenilerini de yönlendirir. Kapitalist üretim tarzlarının hepsinde ideolojik bir iz bulduğunu düşünen Marksistler, insanların kendi şartlarını fark etmekten yoksun olduklarını ve yanlış bilinçlendiklerini düşünürler.

Marksizmden beslenen Frankfurt Okulu temsilcilerinden Adorno, kültürün artık bir endüstriye dönüştüğünü iddia eder. Kitlelerin kültürü tüketmeye yönelttiklerini belirten Alman düşünürüne göre kültürün değerini belirleyen şey gösterişli pazarlamalar ve sunumlardır (Adorno, 2012: 57). Kültür ürünlerinin değerini belirleyen, popüler olmalarıdır. Kitleler, kendilerine sunulan ürünleri tüketmekten başka çareleri yoktur ve esasında bunun ayırıcısına da varmazlar. Kapitalist toplumlarda, kişi hangi yöne dönerse kültürün bir endüstriye dönüştürüldüğünü görür. Kültür, artık bir toplumun genel karakterini taşıyan büyüden uzaklaşmış, endüstrinin bir ürünü haline gelmiştir. Kitle kültürü, kişiyi bir kültür tüketicisi haline getirerek spor, boş zaman, dinlenme gibi günlük yaşamın pratiklerini tüketim haline getirir. Adorno ve Frankfurt Okulu'nun diğer üyelerine göre bu durum, bireyin özerkliğini ve özgürlüğünü tehdit eder. Kültür endüstrisi kavramı ile bütün ürünlerin bir standarda bağlanarak insanların algılarında yaşanan gerilemeye vurgu yapılır. Kültürel ürünlerin pazarlanmasında önemli bir yere sahip olan reklamlar, bireylerin satın alma güdüsünü harekete geçirirler. Adorno radyonun, filmlerin, dergilerin oluşturdukları sistem ile kültürün her şeyi birbirine benzemesine hizmet ettiğini belirtirler (2012: 47). Sonuç itibarıyla herkes aynı kültür ürününün tüketicisi haline gelir. George Ritzer, küreselleşmenin ardındaki dinamiklerden birinin kültür endüstrisinin, kültür ile birlikte hayatı standartlaştırması olduğunu söyler. İnsanlar, gitgide daha fazla birbirine benzemektedir. Dünyanın her yerinde kültürel farklılıklar ortadan kalkarak tek tipleşme meydana gelmektedir. Ritzer, kültür endüstrisinin insanları tek tipleşmesini *Mcdonaldslaştırma* olarak ifade eder (2001: 198-199). Neredeyse dünyanın her yerinde herkes aynı yiyecekleri tüketmekte, aynı giysileri giymektedir. Zevkler, tercihler, istekler git gide daha fazla birbirine benzemekte, bireysel farklılıklar giderek ortadan kalkmaktadır. Bireysel farklılıklara, çoğulculuğa vurgu yapılmasına rağmen farklılıklar ve çoğulculuk kaybolmaktadır.

Çağdaş toplumların üretim biçimlerinin hepsinde, ideolojik izlerin bulunduğunu düşünen Marksistler, popüler kültürün egemen sınıfın kendi egemenliğini sürdürebilmesine hizmet ettiğini ileri sürerler. Onlara göre popüler kültür, kültür ürünlerinin sürekli yeniden üretimi demektir. Yeni ürünler, yeni arzuları doğurur; yeni arzular, yeni tüketim ürünlerini talep eder. Bu döngüye göre

hareket eden postendüstriyel üretim, yaşamın her yerine kültür endüstrisinin ürünlerini dağıtır.

Popüler kültüre olumsuz yaklaşımlar, pazarlama nesnesine dönüşen kültürün ayaklar altına aldığı iddia ederler. Onlara göre “popüler kültürün içeriğinin tüketilmesi, en iyi olasılıkla sahte mutluluklar yaratır” (Gans, 2014: 43). Yüksek kültürün taklidi olmaktan öteye geçemeyen popüler kültür, özgünlükten uzak olduğundan kalıcı olamaz. Kişinin, kısa süreliğine arzularının doyurulmasına hizmet etmekten başka bir faydası olmayan kültür, kültür olmaktan çıkmış diğer tüketim ürünlerine dönüşmüştür. Marcuse’ün söylediği gibi kitle kültüründen sonra kültürün gerçek değeri değil, değişim değeri öne çıkar (2015: 61). Marksist ideolojiye göre bir vakitler, bir parça mutluluk için emeklerini satan insanlar bundan böyle zamanlarını da satmaktadırlar. Çünkü kitle kültürü veya popüler kültür denilen postendüstriyel durum, bireylerin boş zamanlarını kültür ürünleriyle doldurmaya yeltenir. Boş zamanları bile kültür etiketi yapıştırılmış nesnelere doldurulan insanın özerkliği ve özgürlüğü tehlikededir. Artık durumunu düşünmeye ve hayatı sorgulamaya vakti kalmayan insanlar, aldatıcı nesnelere oyalanmaktadırlar.

Emile Durkheim’ın toplumların geçiş veya kriz anlarında yaşadıkları düzensizlik ve karmaşayı belirtmek için kullandığı *anomi* ifadesi postmodern duruma uyarlanabilir. Batı, devlet bazında düzenli bir sistem oluşturmuş, kendi içinde göreceli de olsa toplumsal barışı ve huzuru sağlamış gözükmektedir. Fakat bu ülkelerde, teknolojinin etkilediği toplumsal yapıda bireylerin parçalanmış hali *anomiye* örnek teşkil etmektedir. Gerek teknolojideki ilerlemeler gerek tüketim çılgınlığının bütün hızıyla devam etmesi, postmodern *anomi* durumundan çıkılmasının şu an için mümkün olmadığını gösterir. Postmodern *anomi* durumu sadece bireyleri değil, sanatı, siyaseti, eğitimi kısacası toplumu oluşturan bütün unsurları etkilemektedir. Sonraki bölümde sanat ve edebiyat üzerinde bu *anomi* durumunun etkilerine değineceğiz.

Postmodernizme ilişkin şüphesiz birçok özellik daha sayılabilir. Tüketim toplumu, enformasyon toplumu, eğlence toplumu, karnaval kültürü, toplumsallığın sonu, siberetik toplum, globalleşme vb. Ayrıca özellikle sosyal medyanın yaygınlık kazanması ile birlikte ilk defa 1990’larda Manuel Castells tarafından kullanılan *Ağ*

*Toplumu*<sup>15</sup> ifadesi yerleşmeye başlamıştır. Postmodernizmi dönemlere ayırırsak ilk döneminde (1960-1990) televizyon ikinci döneminde (1990-günümüz) internetin belirleyici unsur olduğunu görürüz. Facebook, Twitter türü sosyal paylaşım sitelerinin üyelerinin oluşturdukları *sanal cemaatler*<sup>16</sup>, dünyanın yeni bir evreye girdiğini gösterir. İnsanlar postmodern durum denilen çağda kendi ürettikleri nesnelerin bütünüyle tahakkümüne girerek dünyevileşmeye teslim olurlar. Bu ve buna benzer konuları incelemek, çalışmanın amacını ve kapsamını aşacağı için postmodernizmin anlaşılmasında yukarıda ele aldığımız özelliklerin yeterli olduğu kanaatindeyiz. Nitekim ele aldığımız konular, postmodernizmin etkili olduğu her alanda görülen kapsayıcı ve açıklayıcı niteliklerdir.

### 2.1.2.3. Postmodern Sanat Estetiği

Bir sanat akımının özelliklerini, büyük ölçüde ortaya çıktığı dönemin sosyal ve siyasî koşulları belirler. Bilimsel, siyasal, sosyal ve düşünsel gelişmelerin etkilerini dikkate alan birçok araştırmacı, sanat akımlarını dönemsel koşullar çerçevesinde inceler. Söz gelimi romantizm, Fransız Devrimi ve Rousseau'nun felsefesi; sürrealizm, I. Dünya Savaşı'nın şartları ve Freud'un düşünceleri göz önünde bulundurularak ele alınır.<sup>17</sup> Çünkü hem sürrealizm hem romantizm olgusal bir gerçeklik olarak ortaya çıktıkları dönemin felsefi, siyasî ve sosyal gelişmelerinin ürünüdür. Söz konusu durum aynı zamanda bir sanat akımı olan postmodernizm için de geçerlidir. Sanatta postmodernizm, XX. yüzyılın ortalarından itibaren bilim ve

<sup>15</sup> Bk. Manuel Castells (2013). *Ağ Toplumunun Yükselişi Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür* (2. Baskı). E. Kılıç (çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

<sup>16</sup> Sanal Cemaatler (virtual communities) ifadesini ilk defa 1993'te Howard Rheingold kullanır. Bk. Howard Rheingold (1993). *Virtual Communities: Homesteading on the Electronic Frontiers* (1. Published). Massachusetts in USA: Addison Wesley.

<sup>17</sup> Sevim Kantarcıoğlu, bir sanat eserinin ortaya çıkması için iki gücün birleşmesi gerektiğinden söz eder: Birincisi yaratıcı bir deha, ikincisi atmosfer. Atmosferden kastedilen sanat eserinin ortaya çıktığı dönemin sosyal, siyasal ve düşünsel ortamının elverişli olmasıdır. Başka bir ifadeyle bir sanat eseri hem yaratıcı dehanın ürünüdür hem de belli açılardan ortaya çıktığı dönemin felsefesinin, sosyolojisinin, siyasetinin bir ürünüdür, diyebiliriz. Buna göre sanat akımları, sanatçıyla birlikte siyasetin, felsefenin ve toplumun etki ettiği bir olgudur. Pospelov ise sanatın bütünüyle toplumsal bilincin bir ürünü olduğunu iddia eder. Bu görüşe göre sanat akımları da bütünüyle sosyal ve siyasal gelişmelerin bir sonucudur. Bk. Sevim Kantarcıoğlu (2009). *Edebiyat Akımları Platon'dan Derrida'ya* (1. Baskı). İstanbul: Paradigma Yayıncılık, s 13-14., Gennadiy Pospelov (2005). *Edebiyat Bilimi* (2. Baskı). Y. Onay (çev.). İstanbul: Evrensel Basım Yayın, s. 20.

felsefede ortaya çıkan yeni paradigmalara göre şekillenir, 1960'lerden sonra sosyal hayatta görülen değişimler doğrultusunda da yayılır.

Postmodernizm ve modernizm terimlerinin tanımlanması ile ilgili yaşanan karmaşanın en fazla yoğunlaştığı alanların başında sanat gelir. “Modern sanatın karşısında postmodern sanat mı bulunur?”, “Postmodernizm modernizmden bütünüyle kopmuş mudur?” gibi soruların cevapları netleştirilmemiştir. Bu problemlerle karşılaşılmasına, modernist sanat ile postmodernist sanatın aynı koşulların ürünü olması yol açar. Aralarında bazı farklar olmasına rağmen iki sanat akımı da modernite ile cebelleşen bir zihniyetin ürünü olarak doğmuştur. Bu yüzden modernist birçok unsura postmodern eserlerde rastlanılabilir. Ayrıca modernizm ve postmodernizm ayrımıyla ilgili farklı görüşlerin olması, iki akım arasında ayırım yapmayı daha da güçleştirmektedir. Kimilerine göre postmodern sanat, modernist sanatın devamı iken kimilerine göre sanatta postmodernizm, modernizmden bir kopuş anlamına gelir. Bundan ötürü postmodern sanat estetiği ile ilgili yapılacak tanımlamalarda kesin ifadelerden kaçınıp olabildiğince mevzuu aydınlatmaya çalışmak gerekir. Adnan Turani'nin belirttiği üzere postmodernizmde ilke ve kuram mantığı yoktur (2014: 177). İlkeleri netleştirilmeyen bir sanat akımı hakkında yapılacak yorumların da kesinlikten yoksun olacağı unutulmamalıdır.

Modernizm ile postmodernizm arasındaki ayrımlara yoğunlaşmak yerine modernizmin postmodernizm üzerindeki etkilerine odaklanacağız, daha sonra postmodern sanat estetiğini oluşturan genel unsurları inceleyeceğiz.

#### **2.1.2.3.1. Modernist Sanat ile Postmodern Sanat Arasındaki İlişki**

Postmodern sanat ile modernist sanat arasında sıkı bir ilişki vardır. İster modernizmin devamı olarak kabul edilsin ister modernizmden kopuş olarak değerlendirilsin, postmodern sanat ancak modernizm üzerinden açıklanabilir. Postmodern sanat estetiğinin arka planında, kökenleri modernist sanatın başladığı Baudelaire'e kadar götürülen bir dünya görüşü mevcuttur. Damla Almasulu'nun vurguladığı üzere postmodern sanat anlayışı, birden bire birisi tarafından icat edilmemiştir; modernizmin daha ilk dönemlerinde ortaya çıkmaya başlamış ve süreç içinde başat duruma gelmiştir (Almasulu, 2008: 34). Modernizm denilen sanat ve

kültür hareketinin birçok özelliğinin, postmodernistlerin eserlerine yansımından ötürü konuya başlama noktası modernizm olması gerekir.

Modernizm, bir tek sanat akımına göndermede bulunmaz. Avrupa'da, XIX. yüzyıldan sonra başlayan ve XX. yüzyılın ortalarına kadar etkili olan sanat akımlarının oluşturduğu küme olarak ifade edilir. Edward Quinn, *Dictionary of Literary and Thematic Terms*'de, modernizmin edebiyat ve sanatta XIX. yüzyılda başlayarak 1950'lerde yerini postmodernizme bırakana kadar kültürel alanları domine eden ve değişik formları olan bir hareket olarak tanımlar (Quinn, 2006: 266). Adnan Turani, *Sanat Terimleri Sözlüğü*'nde terimi, "çağdaş anlayışa uyararak bilinen teknikler içinde sanat yapma görüşü ve mesleği, çağcılık" (2014: 99) şeklinde tanımlarken Raymond Williams, modernizmin 1890-1940 yılları arasında resim ve yazındaki deneysel üsluplar için kullanıldığından bahseder (2012: 252). Williams, *Modernizm Ne Zamandı?* adlı yazısında, modernist denilen dönemde yaşanan teknik gelişmelere dikkat çeker. Fotoğraf, sinema, radyo, televizyon, reproduksiyon ve tekniklerinin hepsi kesin atılımlarını modernizm döneminde gerçekleştirirler (Williams, 1990: 4). Sözü edilen teknik gelişmeler doğrultusunda sanatın farklı bir yöne evrildiği görülür. Teknik gelişmelerin sanata yansıdığı 1890 ile 1940 yılları arası, aynı zamanda yeni üslupların arandığı ve bu üslup arayışlarının birer manifesto ile dile getirildiği dönemlerdir. Konuya ilişkin araştırma yapan birçok kişinin ortak düşüncesine göre modernizm, burjuva toplumunda sanat ve kültür alanında yeni bir üslup arayışının neticesinde doğmuştur.

Modernizmi yalnızca sanat, kültür ve estetikteki dönüşümlerle ilgili bir terim olarak kullananlar vardır. Örneğin Featherstone bu terimin, XX. yüzyılın başlarında ortaya çıkan ve son zamanlarda başatlık kuran sanat hareketleriyle ilintili olduğundan söz eder (2013: 29). Kumar da modernizmi, modernliğe karşı geliştirilen bir kültür ve sanat hareketi olarak değerlendirir. Fakat bu hareketin XX. yüzyılda değil, XIX. yüzyılda başladığını ifade eder (Kumar, 2013: 88). Madan Sarup ise modernizmin, çeşitli sanat dallarında etkili olmuş özel bir kültürel ve estetik biçimler dizisi olduğunu söyler. O da Kumar gibi söz konusu akımın, Batı sanatına bir dönem hâkim olan klasisizme karşı geliştiğini belirtir (Sarup, 2010: 185). Modernizmi, sanat ve kültür alanında rasyonalizme karşı gelişen bir tepki hareketi olarak



değerlendirenlerin ortak görüşü onun, aydınlanmacı düşünceye yönelik bir başkaldırı olduğudur. Sanatta modernizmin ne zaman başladığı ile ilgili en azından bir fikir birliğinin olduğu görülür. Ama sınırları ve ne zaman yerini postmodernizme bıraktığı söz konusu olduğunda yorumlar birbirinden farklılaşır.

Bir sanat akımının gelişip yayılmasında, karşı çıktığı sanat akımının estetik değerleriyle ilgili tutarsızlıkları ortaya koymasının etkisi büyüktür. Nitekim modernizm de aydınlanmacı dünya görüşünün tutarsızlıklarını dile getirerek kendine bir yer edinmeye çalışır. Bu hareketin temel amacı, Luc Ferry'nin belirttiği üzere *cogito* düşüncesinden ve *öklitçi* düzenin yanılısamalarından kopmaktır (2012: 225). XIX. asırda gelişen entelektüel hareket, sanat ve edebiyatı uzun zaman etkisine alan ve *cogito* düşüncesi doğrultusunda gelişen Batı metafiziğini aşındırır. Bu aşındırma süreci, ileride postmodernizm denilen söylemle en üst seviyeye ulaşacaktır.

Modernizm, modernitenin günlük hayattaki pratikleri karşısında bunalan sanatçının ve aydının bir çığığı olarak doğar. İstirap, çığılık, kötümserlik, yabancılaşma, uzaklaşma, yerleşik değerlere başkaldırma modernist sanatçıyla özdeşleştirilen bazı özelliklerdir. Sanatçının bu özelliklere sahip olmasında moderniteye duyulan güvenin yerini ümitsizliğe bırakması etkili olmuştur. Bauman, modernistlerin, modern zihniyetin kutsadığı birçok değeri, diğer insanlardan daha fazla kabullendiğinden söz eder (2013: 142). Fakat modernitenin kutsanan değerlerinin birer yanılısamadan ibaret olduğunun farkına varınca sahip oldukları umut yerini umutsuzluğa, iyimserlik yerini kötümserliğe, mutluluk yerini ıstıraba bırakır. Modernizmin erken bir sesi olarak kabul edilen Baudelaire'in, meşhur şiir kitabının isminin *Elem Çiçekleri* (Les Fleurs du Mal)<sup>18</sup> olması, modernist sanatkarın hayat karşındaki güvensizliğinin ve umutsuzluğunun bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

---

<sup>18</sup> Bk. Charles Baudelaire (2015). *Kötülük Çiçekleri* (1. Basım). S. Maden (çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Sanayi toplumunun acı sonuçlarını deneyimleyen Avrupalı sanatçılar ve düşünürler, yeryüzünün, aydınlanmacı görüşün iddia ettiği gibi düzenlenemeyeceğinin farkına varırlar. Bu durum karşısında eleştirel bir tavır geliştirerek şüphecî ve protestocu bir sanat ve edebiyat anlayışını savunurlar. Söz konusu tavır, modernizmin bir kriz akımı olarak değerlendirilmesini sağlar. Megill, modernizmin bir krizin ürünü olduğunu söylerken sanatçıların ve düşünürlerin yerleşik değerlerden sapmalarına dikkat çeker. Ona göre İncil'e yöneltilen eleştiriler ve sonrasında Tanrı'nın ölümünün ilan edilmesi, modern insanın evsiz kalmasına yol açmıştır (Megill, 2013: 13). Dayanacak hiçbir şeyi olmayan insanın, hayattan bir beklentisinin de olması düşünülemez. Tanrı ve İncil'i eleştirerek ilerleyen modern düşünce, zihnin eleştiri ile yol alması taraftarıdır. Eleştirilen sadece Tanrı ve İncil değil, aynı zamanda aydınlanmacı düşünce de saldırıya uğrar. Her şeyin eleştiriye maruz kaldığı, her olaya şüpheyile yaklaşıldığı bir zihin dünyasının ürünü olan modernist sanatçının da eleştirel ve protestocu olması kaçınılmazdır. Denilebilir ki XIX. yüzyıldan beri yazılan sanat manifestolarının protestocu olmasının asıl sebebi, eleştiri kültürünün Avrupalı aydınının zihin dünyasını teslim almasıdır.

Modernizm sanat kümesi içindeki belli başlı sanat akımları; sembolizm, empresyonizm, ekspresyonizm, dadaizm, sürrealizm, fütürizm, konstrüktivizm, kübizm, letirizm ve egzistansiyalizmdir. XIX. yüzyılın sonlarından 1950'lere kadar Batı sanatına hâkim olan bu akımlar, eleştirel modernizm denilen düşünce hareketinden etkilenmiştir. Schopenhauer, Marx, Nietzsche, Kierkegaard, Freud, Heidegger, Bergson gibi isimlerin düşüncelerinin izlerini, modernist sanatçıların eserlerinde görmek mümkündür. Söz konusu isimlerin ortak yönü, modernitenin katı kurallarını esneterek yoğunlaştıkları alanlarda, alternatif düşünce yollarına başvurmalarıdır. Bergson zamanı, Freud bilinçaltını, Marx toplumu, Heidegger varlığı aydınlanma geleneğinden ayrı ele alarak yorumlar. Bu yorumların etkilerine modernist sanat eserlerinde rahatlıkla rastlanır. Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* serisindeki romanlarında Bergson'un, Mayakovsky'nin şiirlerinde Marx'ın, Salvador Dali'nin resimlerinde Freud'un düşünceleri kendisini belli ettirir. Bu yüzden modernist sanat akımları hakkında yapılacak en genel yorum, bu sanat akımlarının eleştirel modernizmin doğrultusunda geliştikleridir.

Modernizmin sanatta birçok kolunun olmasından ötürü, modernist eserlerin eleştirel ve protestocu olmaları dışında, genel geçer özelliklerini sıralamak mümkün görünmemektedir. Modernist akımlar, bazen öncekine bir tepki olarak bazen de öncekinin devamı olarak gelişirler. Söz gelimi fütürizm ile konstrüktivizm arasında ciddi benzerlikler bulunur. Birbirinin tamamlayıcısıymış gibi gözükse de bu iki akım arasındaki benzerlik dadaizm ve sürrealizm arasında da mevcuttur. Sürrealist sanatçılar, dadaistlerden ciddi bir şekilde etkilenmiş ve eserlerinde dadaist söylemlere yer vermişlerdir. Modern sanat akımlarının, birbirinden tamamen ayrıştıkları da görülür. Sanatta hiçbir kural tanımayan dadaizm, sembolizm ile her anlamda çelişir. Şiirde; musikiye, dizeye ve şairaneliğe önem veren sembolizmin aksine dadaizm, şiirsellikle ilgili her şeye karşı gelir. Romantizm ve klasisizm; realizm ve romantizm arasında da benzer ilişkilerin mevcut olduğu görülür

Modernist sanat hakkında yapılacak en kapsamlı yorumlardan birisi, sanatın, burjuva ahlakının biçimlendirdiği bir duyusun tezahürü olarak geliştiğidir. Modernizmde sanatçı, her yönüyle metropol hayatının bir parçasıdır. Eserlerinde, kent hayatı veya kentten doğaya ve evrene bakan bir insanın hali anlatılır. Bu insanın ıstırabı, çilesi, umudu, sevinçleri ve istekleri sanayi toplumu tarafından kuşatılmıştır. Burjuva ahlakının çelişkilerine eleştirel bir gözle yaklaşan sanatçılar, dine ve geleneğe karşıda mesafelidirler. Jimenez, modernist sanatın kutsal olanla ilişkilerini koparmasına dikkati çekerken 1874'te empresyonistlerin ilk sergisi üzerine yazan bir eleştirmenin sözlerini aktarır: "Tanrılar modern sanattan çekip gidiyorlar. Tanrılar ve kahramanlar... Hristiyan sanatının büyük kişilikleri, İsa, Meryem, Kutsal Aile, dört yüz yıllık göz alıcı kompozisyonlarla tükenmiş görünmektedir" (Jimenez, 2008: 214). Modern[ist] sanatçı, yüzünü burjuva toplumunda debelenen insana çevirir. Yunan Tanrıları veya İsa'nın göğe yükselişi yerini caddelerde, kalabalıklar arasında dolanan bireylere bırakır. Merkez değer, bireyselleşen kişinin akıp giden zamanda kendisine ve dış dünyaya karşı tutumudur. Bu yüzden modernizm, bireyin yükselişi olarak değerlendirilir, fakat bu bireyin, hümanizmin ve aydınlanma düşünürlerinin portresini çizdikleri insanla olan bağı zedelenmiştir. Modernist sanatçı, evrensel insan doğasını işlemeyi ve insanî yüce değerleri incelemeyi bırakır. Onun odaklandığı tek şey tutunabilmeye çalışan insanın ruhsal ve sosyal durumudur. İlbeyi Demir'in vurguladığı üzere sanatta modernizm, Yeniçağ sanatına karşı geliştirilen bir

tepkidir. Rönesans sanatının çerçevesini esnetmek ve değişmez içeriği değişebilir hale getirme modernistlerin asıl niyetidir (2009: 51).

Rönesans ve klasisizmde, kültür ve sanat tarihe bağlandığından yaşanan zamanın anlatılması söz konusu değildir. Hâlbuki modernistler, sanatın, tarih ve gelenek ile ilişkisini yeniden düzenlerler. Geçmiş ve geleneği ancak yaşanan zamanın vaziyetini dışa vurmaya yardımcı olması veya yeni üsluplar geliştirmek için kullanırlar. Gelenek ve tarih modernistler için bir kapanımdır, sanatı olabildiğince açmak gayretindedirler. Bu tavırları onları klasiklerden de ayırır. “Klasik sanat, sanat yapıtını kapalı, organik bir sistem olarak anladığı halde modern sanat, sanat yapıtını ‘açık’ bir biçim olarak görür” (Tunalı, 2007:120). Eseri bir kapanım olarak değerlendiren görüşlere karşı modernizm, eseri bir açılım olarak kabul eder. Eserin açılımı ise bireyin bedeni ve ruhuna yöneliktir. Bu şekilde sanatın yönü geçmişten yaşanan zamana, başkalarının hayatından sanatçının bireysel deneyimine çevrilir.

Modernizm, her ne kadar moderniteye karşı geliştirilen bir tepki olsa da moderniteden bütünüyle kopmamıştır. Hatta “fütürizm ve konstrüktivizm gibi bazı boyutlarında modernizm, modernlik karşısında duyulan bir hayranlık ve neredeyse bir modernlik saplantısı sergiler” (Nash, 1974 aktaran Kumar, 2013: 120). Söz gelimi fütürizmin etkisinde kalan Nazım Hikmet’in kendi bedenini makineye dönüştürmesi, sanayileşmeye ve ilerlemeye duyulan özlemle açıklanabilir. Fütürizm ve konstrüktivizm gibi akımlar sanayileşmenin insan hayatına getirdiklerine karşı herhangi bir itirazda bulunmazlar; burjuva ahlakının çelişkilerine muhalefet ederler. Diğer akımların da moderniteden tamamen kopmadıkları görülür. Zaten genellikle sanatçıların moderniteden kopma gibi bir iddiaları da yoktur. Onlar daha çok modernitenin uygulamalarına ve modern insanın çıkmazlarına yoğunlaşırlar.

Avangartlık, modernist sanatın en önemli özelliklerinden birisi olarak kabul edilir. Öncü anlamına gelen avangart, dadaizm ve sürrealizm gibi sanat akımlarıyla özdeşleşmiştir. Bu akımlar, sanatın bütün kurallarına saldıran ve kendi kendilerini tüketen bir yapıya sahiptirler. Peter Bürger, Avrupa avangart hareketlerinin burjuva toplumunda, sanatın statüsüne yönelik bir saldırı olduğunu söyler (2014: 104). Yıkıcılık ve başkaldırı avangartın temel ilkeleridir. Sanatın ve sanatçının yüksek statüsüne olan güvenin yok olması avangart hareketleri tetiklemiştir. Sanatçının

dâhiliğine ve güzelin eşsizliğine inanan Kantçı öğretileri kabul etmeyen bu hareketler, sanatın teknik olarak yeniden üretilebildiğini ve doğal olarak üstündeki kutsal halenin (aura) atıldığını söyleyen Walter Benjamin'in düşüncesi doğrultusunda, sanatla ilgili kutsallara saldırırlar. Benjamin, *Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı* adlı meşhur denemesinde, reproduksiyonun (yeniden üretim) sanat nesnelere sayısız şekilde üretimine olanak tanıdığından söz eder (Benjamin, 2015: 18). Eskiden sanat ile günlük yaşam arasında bir mesafe bulunurken, kopyalanan eserler, her an her yerde rastlanılabilen nesnelere dönüşür. Bu durumda, sanat yapıtlarının tahtı sallanır. Avangart akım, üretimin bu denli yaygınlaştığı bir çağda sanatkarın ve sanat eserinin yüceliğinin kalmadığını iddia ederek sanatla ilgili değerlerin altını oyar. Modernizm ile birlikte sanat eserindeki özgünlük iddiası, bilim ve teknikteki gelişmelerden dolayı zayıflar. Eserlerin hızla kopyalanması, özgün eser ortaya koyma fikrinin önemini kaybetmesine neden olur. Bugün postmodern sanat estetiğinin özgünlükten koparak taklit ve eklektizme dayanmasının kökenleri, modernizmin sözü edilen özelliğinde aranmalıdır. İlk defa modernist sanatçılar, sanatın özgünlüğünü, biricikliğini reddederek kopyalanabilen eserlere yönelmişlerdir.

Avangart ve modernizm bütün gücünü moderniteden alır. Husseyin, avangartın da modernizm gibi toplumsal endüstriyel modernleşmeyle daima yakından ilişkili olduğunu söyler. Hem muhalefet etmesi noktasında hem modernleşmenin doğurduğu krizler noktasında avangart, moderniteye bağlıdır (Husseyin, 2000: 230). Modernist sanatın atmosferini, modern hayatın pratikleri ve modernitenin krizleri oluşturur. Mesela ilerlemenin gerçekleşmesi için sürekli bir yeniliği olumlayan modernite, sanatçıyı etkiler. Plehanov'un belirttiği üzere modern insan daima yenilik peşindedir, eski olan ile tatmin olmaz. Modern[ist] sanatçıların birçoğu da eskiye bağlı kaldıkları sürece tanınamayacaklarını düşünürler. Onları eski olana karşı ayaklanmaya iten yeni bir fikir aşkı değildir, kendi "ben"lerine duydukları aşktır (Plehanov, 1987: 102). Modernite cemaat toplumunu yıkarken toplumun merkezine bireyi yerleştirir. Birey, modern düşüncenin ve günlük hayattaki pratiklerinin bir sonucu olarak doğmuştur. Dinî değerlerin başat rol oynadığı geleneksel toplumların aksine bireyselleşmiş toplumlar, her alanda olduğu gibi sanatta da bireysel teşebbüsü öne çıkarır.

Modernizmin, geleneksel sanatlardan ayrılan bir yönü de yükselişe geçen bireyin işlenişidir. Sanatçılar, eserlerinde daha önce hiçbir dönemde görülmemiş bir şekilde kendi bireysel hayatlarına göndermelerde bulunurlar. Romandan resim sanatına, heykelden müziğe sanatçı, bireysel deneyimlerini dışa vurur. Yılmaz Özbek, modern[ist] sanatın bireye yönelmesinin nedenini özgürlük isteğine bağlar. Modernistlere göre özgürlük bireysel bir deneyimdir. Bu yüzden modern[ist] sanatın tarihi, özgürlük tarih olarak değerlendirilebilir (Yılmaz, 2009: 135). Birey, sanatta dile geldikçe özgürlüğü ve özerkliği pekişir, özgürlüğü ve özerkliği pekiştikçe de özgün olur.

Her modernist akım öncü olduğu iddiasıyla ortaya çıkarken aslında kendi sonunu da hazırlar. Eleştirdiği, reddettiği değerler sanat dünyasında yayılınca bu kez başka bir öncü akım tarafından saldırıya uğrar. Bu yüzden Bauman'ın dediği üzere avangart akımlar, halkın teveccühüne mazhar olmadıklarında acı duyarlar, halkın teveccühüne mazhar olduklarında ise daha fazla ıstırap çekerler (2013: 145). Çünkü avangartlık sürekli yenilik peşindedir, her yenilik birgün eskiyeceğinden yok olma kaçınılmazdır. Bundan ötürü avangartlık, gelenek haline gelmeye karşıdır. Kahraman'ın vurguladığı gibi avangartlık, içinde bulunulan sistemin genel ve hızla gelenekselleşen anlatım özelliklerine karşı bir direniş alanı olarak tanımlanabilir (2009: 153). Bu direniş alanı gücünü, geleneksele karşı çıkmasında alır. Sürekli ileriye doğru atılan modernizm, durgunluğu ve kalıcılığı kabullenmez; gücünü koruyabilmesi için öncü akımlar şeklinde tekrar tekrar farklı yönelimlerle kendini ortaya koyabilmelidir. Bu yüzden öncü hareketlerin genel geçer biçimlerinin olduğu söylenemez. Sarup'a göre avangart hareketler, gerek kendi dönemlerinin gerekse geçmiş dönemlerin sanat teknikleri karşısında üstünlüklerini kurarlar (Sarup, 2010: 201). Bir biçim oluşturmak yerine, var olan biçimlerle mücadeleye girişirler ve anlatım yöntemlerini sürekli yeni biçimler deneyerek tazelerler.

Avangartlığın sanat çevrelerinde bütünüyle hoş karşılandığı söylenemez. Özellikle Marksist ekolden gelenler ve muhafazakâr çevreler, avangartlığın sanata hiçbir katkı sağlamadığını hatta sanatı soysuzlaştırdığını ileri sürerler. Mesela Lukacs'ın düşüncesinden yola çıkan Eguene Lunn, modernist sanatın sadece avangart kliklerin görüşlerini ifade ettiğini ve halk kitlesine hitap etmediğini, bu

geniş alanın dışında kaldığını belirtir (2010: 133). Yine ülkemizde akademik çevreler tarafından avangart olarak kabul edilen Garipçiler ve İkinci Yeniciler, farklı sebeplerden ötürü eleştiriye maruz kalmışlardır.<sup>19</sup> Fakat şurası açıktır ki, modernist sanatçılar eleştirilerden, çatışmalardan, çekişmelerden haz alır. Eserlerinin çoğunun, yöneltilen eleştirilere birer cevap niteliğinde olmasının sebebi, sanatçıların çatışmalardan ve çekişmelerden hoşlanmasıdır. Denilebilir ki modernizmin itici gücü eleştirmek ve eleştirildiğinde cevap verebilme hüneri gösterebilmektir.

Dinin sanat üzerinde etkilerini kırmaya çalışan aydınlanma düşünürleri ve idealist filozoflar, ilkelerini belirledikleri estetik disiplin sayesinde sanatçıya bir kişilik, sanata da bir çerçeve çizerler. Mesela Hegel, “dinsel bağnazlığın önüne geçebilmek için duyusal dinin, imgelem gücünün ve sanatın çok-tanrıcılığı olması gerektiği görüşünü ortaya atar” (Kula, 2010: 58). Sanatçının imgelem gücü, onu sıradan insanlardan ayırırken hakiki güzellik, Hegel’in ifade ettiği üzere “şekil verilmiş tinselliktir, idealdir ve kesin olarak mutlak tindir” (1994: 82). Sanatçının gücü, sahip olduğu imgelemden, sanat eserin güzelliği ise biçimselliğinden kaynaklanır. Sanat ve sanatçıya dokunulmazlık alanları yaratan bu düşünce, modernizm tarafından aşındırılır. Bohem yaşayan, kendisine ve çevresine yabancılaşan, zaman zaman dekadanlıkla suçlanan veya sanatın gecekondusu diye adlandırılan modernist sanatçının profili, Kant ve Hegel estetiğinde karakteri çizilen sanatçıdan farklılaşır. Bu yüzden modernizm ile özdeşleştirilen avangartlık geleneksel anlatılardan bir kopuşu imler.

“Aydınlanmanın erekselliği üzerine kurulu sanat anlayışına göre sanat ve edebiyat, insanın ve toplumun kendisini aydınlatmasına hizmet etmelidir” (Kula 2011b: 149). Oysaki modernist akımların hemen hemen hepsi sanatın erekselliğine karşı gelerek, sanat eserinin bir misyonunun olması görüşünü reddederler. Aydınlanmacı sanatın ereksellik yönü, sanat eserinin bir bütün olarak tasarlanmasını ve sanatın bir birlikten oluşmasını öncelerken modernizm, bu kurala karşı gelir. Modernist eserlerde görülen biçimsel dönüşümlerin temelinde, sanatın bütünlük ve

---

<sup>19</sup> Mesela, Asım Bezirci İkinci Yenicilerin, yenilikten yana oldukları halde herhangi bir yenilik yapamadıklarını söyler. Yenilik yapmak için geçmişi bilmek gerektiğini halbuki İkinci Yenicilerin hem geçmişe hem de yaşadıkları zamana yabancı olduklarını söyleyerek eleştirir. Bk. Asım Bezirci (2005). *İkinci Yeni Olayı* (2. Baskı). İstanbul: Evrensel Basım Yayın, s. 91.

birlik oluşturduğu düşüncesinin önemini yitirmesi vardır. Yapıtta, uygarlığa karşı karamsar yaklaşan kurgusal bir dünya inşa edilir. Bu kurgusal dünyanın karakteristiği, özgür ve özgün olmasıdır. Gilles Lipovetsky'in belirttiği gibi demokratik devrim, toplumu görünmez ve onunla bağlantılı olan hiyerarşik birliğin gücünden nasıl özgürleştirmişse, sanatsal modernizm de aynı şekilde sanat ve edebiyatı gelenekten, üstatlara saygıdan, taklide tapınmadan özgürleştirir (Lipovetsky, 1982: 42).

Modernizm, geleneksel değerleri ve temaları işlemekten vazgeçer. Bu noktada hem dinî değerlerden hem aydınlanmacı yaklaşımlardan sıyrılır. Hegel, kendi çağının sanatını anlatırken sanat yapıtlarının özünde tümel güçlerin bir işlenişinin olduğunu söyler. Bu tümel güçler, erdemlere ve erdemsizliklere, inanca, umuda, sevgiye, sadakate ilişkin alegoriler şeklinde işlenir (Hegel, 1994: 223). Modernizm, tümel güçler yerine tikel ayrılıkları öne çıkararak alegorik anlatımdan uzaklaşır. Geleneksel anlatım tarzı olarak alegori, son yüzyıllara kadar bir şekilde varlığını sürdürürken modernistler, yeni anlatım tarzlarına yönelerek temsil etme geleneğine sırt çevirirler. Bilimsel gelişmelerin paralelinde, sanat eserinin yapısında değişikliğe giderler. Örneğin zaman kavramı hakkında yapılan değişik yorumlar Joyce, Wolf, Prost gibi yazarların yapıtlarına yansır. Çizgisel anlatım teknikleri bu yazarların eserlerinde kırılır. Modernist sanat, çağının düşünsel gelişmeleri paralelinde yeni temalar keşfettiği gibi yeni anlatım teknikleri de icat eder.

Geleneksel sanat yaklaşımlarında, sanatçı, toplumdan ve hayattan soyutlanmış gibidir. Onun yeri ve büyüklüğü tartışma konusu bile edilemez. Modernist sanatçı ise Baudelaire'in anlattığı üzere devrimin ağında ve akışında, kaçışan ve sonsuz şeylerin içinde yani metropol kalabalığının ortasındadır. O, kalabalıklar arasında evsiz gibidir, ama dünyanın her yerinde evindeymiş gibi davranır (Baudelaire, 2005: 95). Sanatçının sanayi toplumunun karmaşası içerisinde kendisini bulması ve anlaması da güçleşir. “Anlaşılması zor olan bir gelişme sürecinin nesnesi olarak” (Canpolat, 2005: 95) kendisini algılayan modernist sanatçı,



artık bilinen türden bir sanatçı değildir, o bir *Dandy*<sup>20</sup> dir. Baudelaire'in modern sanatçı ile ilgili çizdiği portre, dokunulmaz bir alana sahip olan sanatçı fikrini yıkar. Bohemlik, aylaklık, gayesiz yaşam gibi özellikler ile tanımlanan sanatçı figürü dadaistler, sürrealistler ve kısmen ekspresyonistler için de geçerlidir.

Sanatta modernizmin ayırt edici özelliklerinden birisi, insanı ve insan gerçeğini işlemede somutlaşır. Edebiyatta her şeyi bilen yazar fikri, modernistler tarafından reddedilir. Bu yüzden anlatılarda, kişinin gelişim çizgisi net olarak gösterilmez. Modernist metinler, okuyucuyu çelişkilerle karşı karşıya bırakırlar. Kurmaca eserlerde işlenen karakterler, ruhsal yönden problemlidir ve bütünlük göstermekten yoksundur. Lunn'un deyişiyle bu yeni karakterler adeta atomlarına ayrılmış gibi gözüktürler. Modernizm bütün sanat dallarında parçalanmış, çarpıtılmış, ayrıştırılmış insan formunu işler (Lunn, 2010: 60). XIX. yüzyılın sonlarından beri sanatta işlenen insan, ruhsal ve bedensel olarak dağınıklık gösterir. Bazı modernist ressamın absürtlüğe yönelmelerinin, eriyen bedenleri tasvir etmelerinin, parçalanmış insan uzuvlarını işlemelerinin gayesi insanın endüstrileşen hayattaki vaziyetini ortaya sermektir.

Modernistler, sanata yaklaşımları noktasında da gelenekten ve aydınlanmacı düşünceden ayrılırlar. Sanatı, bilim ve ahlaktan ayrı bir alan olarak değerlendiren modernist sanat, genellikle büyük gayelerin sözcüsü olma iddiasından vazgeçer. Bazı modernist sanatçılar, Orkunoğlu'nun bahsettiği üzere sanatın siyasal bütün fonksiyonları terk etmesi gerektiğini savunurlar (2007: 44). Burjuvanın değer dünyasını hafife alan veya reddeden sanatçı için çevreyi sarsmak, etkilemek ve yerleşik kuralları bozmak temel amaçtır.

Postmodern sanat, yukarıda bazı niteliklerini vermeye çalıştığımız modernist sanattan ciddi manada etkilenir. Hatta Linda Hutcheon, postmodern eserlerin kesinlikle modern[ist] eserlerden değişik yollardan beslendiğini söyleyerek iki akım arasında ciddi bir bağın olduğunu ileri sürer (1988: 51). *Bir Postmodernizm Kavramına Doğru* (The Toward a Concept of Postmodernism) adlı çalışmasında, iki

---

<sup>20</sup>Dandy, "zengin, aylak ve tüm bıkkınlığına rağmen mutluluk peşinde koşmaktan başka bir işi olmayan, lüks ve sefahat içinde yetiştirilmiş, zarafeti meslek edinmiş ve fizyonomisiyle fark edilen seçkin adamlar" (Su, 2014: 82), anlamına gelir.

akım arasındaki farkları ortaya koyan Hassan bile postmodernizm ile modernizmin birbirinden Çin Seddi gibi bir duvarla ayrılmadığını söyler. Ona göre her postmodern sanatçı aynı zamanda bazı yönleriyle modernisttir (Hassan, 1982: 264). Buna benzer birçok görüşün olmasına rağmen modernizmin, postmodernizm ile ilişkisi, Best ve Kellner'e göre teorisyenler arasında daima tartışma konusu olmuştur (Best-Kellner, 2010: 17). Terim anlamından hareket edilirse postmodernizm, modernizmin aşılması anlamına gelir. Ama postmodernizmin, modernizmi ne kadar aştığı, tartışmalıdır. Postmodernizmle özdeşleştirilen birçok özelliğin modernizmin içinde mevcut olması, bu tartışmaların başlamasının nedeni olarak kabul edilir. Modernizm kümesine giren sanat akımlarından özellikle ekspresyonizm, dadaizm, sürrealizm ve egzistansiyalizmin postmodern sanat estetiği üzerinde ciddi etkide bulunduğu fark edilir. Ayrıca romantizm ile postmodernizm arasında bazı ortak noktaların olması sebebiyle, postmodernizmin bir çeşit neo-romantizm şeklinde ele alınabileceğini düşünen kişilerin de olduğunu söylemek gerekir. Postmodern sanat estetiğinin daha iyi kavranması için söz konusu akımların postmodernizm üzerindeki etkilerini incelemek elzemdir.

Birçok teorisyene göre postmodernizmin en fazla benzerlik gösterdiği akım aslında romantizmdir (çoşumculuk). Her iki akım da aydınlanmacı dayatmaları yadsır. Fakat romantizmin yadsınması, Paz'a göre modern bir yadsımadır (Paz, 2000: 187). Postmodernizm ise aydınlanmacı her türlü görüşten kopma eğilimi gösterir. Aydınlanmanın hemen ertesinde yeşeren romantizm, modernitenin birçok söylemini ütöpik bulur ve yüzünü gerçek hayata çevirir. Kişinin özgürlüğünü ve özerkliğini savunarak aydınlanmacı düşüncenin evrensel ilkelerine şüpheyile yaklaşır. F. R. De Torenix'e göre romantizm, "siyasal, dinsel, yazınsal özgürlük" demektir (Claudon, 2006: 17). İnsanı salt mekanik bir varlık olarak ele alan aydınlanmacı düşünce yerine romantikler, bireyin ruhu ve aklı ile birlikte değerlendirilmesi gerektiğini savunurlar.

Postmodernizm, moderniteye duyduğu güvensizlik ve klasik sanata karşı geliştirdiği tepkiden ötürü romantizme benzetilir. Klasisizmin katı kurallarını reddeden romantik sanat, esnek ve kuralları değiştirilebilir bir sanattan yana tavır koyar. Edebiyattan ve sanattan zevk almayı öncelmesi noktasında da postmodernizm ile uyuşur. Romantiklere göre klasik eserlerin geçmişin değerlerini

aktarma gayreti, sanatı hayattan koparmaktadır. Okuyucunun, dinleyicinin veya izleyicinin kendisini bulacağı, hissedebileceği ve haz alabileceği bir sanatın icra edilmesi gerekir. Romantizm de postmodernizm gibi bir bunalım çağı sanatıdır. Modernitenin ilk travmaları romantik sanatta, en sarsıcı travmaları ise postmodern sanata yansımıştır. Her iki akımın temsilcileri de mevcut sanat kurallarını altüst ederler. Klasik sanatın konu olarak işlemediği kişiler ve mekânlar romantiklerin ilgisini çeker. Bundan dolayı klasik sanata göre romantik sanat daha renklidir. Postmodernizmin, çok sesliliği ve çoğulculuğunu çağrıştıran özelliklerine, romantik eserlerde rastlamak mümkündür.

Birçok benzer yönleri olmasına rağmen romantizm ve postmodernizm arasında ciddi ayrımlar da bulunur. Örneğin “romantik yazarlar ve filozoflar tümellik kavramını öne çıkarırlar. Bu bağlamda akıl ile duygu, iç ile dışı, içerik ile biçimi bütünleştirmeye özen gösterir” (Kula, 2011a: 269). Oysaki postmodernistler, sanat ve edebiyatta tümellik fikrini reddederek parçalı bir anlatıma başvururlar. Yine romantik sanat, Fransız Devrimi'nin etkisi ile sanata siyasî bir misyon yükler. Postmodernistler, sanatı siyaset ve ideolojinin aracı olarak görmezler; siyaset ve ideolojiyi eserlerinde ancak bir fon olarak kullanırlar. Ayrıca romantizm, sanat ve edebiyatta ulusları öne çıkararak bir noktada sanatı millileştirir. Postmodernizm ise sanat ve edebiyatı, milli motiflerle doldurmak yerine farklı kültürlerin farklı değerlerini birbirine ekleyerek melez bir yapıya büründürür.

XX. yüzyılda önce Almanya'da başlayan ve daha sonra diğer ülkelere yayılan ekspresyonizm (dışavurumculuk), modernizmin önemli bir kolunu oluşturur. Ekspresyonizme karşı gelişen bu akım, “gerçeği tanıtmak, tıpkısını aktarmak ve öykünmek istemeyenler” (Richard, 2005: 9) için kullanılan bir terimdir. I. Dünya Savaşı öncesinde ortaya çıkan ekspresyonizm, savaş yıllarında Avrupa sanatında hakim akım haline gelir. Bu akım, Çetişli'ye göre sanayi devriminden sonra manasızlaşan ve maddileşen hayattan burjuva ahlakına; savaşın getirdiği yıkımlardan ekonomik dengesizliklere kadar içinde yaşanan hayatın bütün değerlerine ve müesseselerine yöneltilen bir tepkidir (2003: 120). Ekspresyonist sanatçı, modernitenin şekillendirdiği hayat içerisinde yaşadığı yalnızlık ve bunalım açısından postmodernist sanatçıya benzer. Postmodern sanatta sıkça işlenen yalnızlık ve

tutunamama, ekspresyonistler tarafından da işlenir. Onların eserlerinde bürokrasinin ve sanayi toplumunun baskıları altında ezilen “ben”ini bir yere yerleştiremeyen aydın; çığlık atar, eriyip gider veya bir böceğe dönüşür. Aydın bu durumunu, ekspresyonist sanatçılar, ana tema olarak işlerler. Edvard Munch’un *Çığlık* adlı tablosu, bütün ekspresyonist sanatı özetler. Bu tablo başta olmak üzere bütün ekspresyonist sanatta dışa vurulan, sanayi toplumu içinde benliği eriyip giden kişinin attığı çığlık karşısında kimsenin duyarlı davranmamasıdır.

Dış gerçeğin sanata aktarılması gayesinden vazgeçen ekspresyonistler, gerçeği sanatçının tasavvur ettiği şekliyle anlatmaya koyulurlar. Geleneksel temsil probleminde yeni bir boyut getiren bu anlayış ile postmodern sanat arasında bazı paralellikler kurulabilir. Postmodernistler de görünen gerçeği temsil etmeyi bırakırlar. Her iki akımın temsilcileri, nesnelere ve olayları eserlerine dağınık ve parçalı bir biçimde aktarırlar. Parçalılık ve dağınıklık sadece dış dünyadaki nesnelere kaynaklanmaz, aynı zamanda sanatçı da dağınık bir kişilik sergiler. Onun kişiliğinin karmaşıklaşması, gerçeği de düzensiz algılamasına yol açar.

Ekspresyonistlerin benlik algısı, sanatlarını yönlendiren temel güçtür. Lunn’un ifade ettiği gibi kendilerini küçük gören ekspresyonistler, suçluluk ve değersizlik duygularının üstesinden gelmeye çalışırlar (2010: 91). Fakat bir türlü içinde buldukları durumdan kurtulamazlar. Modernitenin yol açtığı kaotik atmosfer, onların eserlerinde daima hissedilir. Postmodernistler de ekspresyonistler gibi yapıtlarında belirsizlik ve bilinmezliği işlerler. Her iki akımın temsilcilerinin bilinen anlatım tarzlarının dışına çıkarak dünyanın ve kendi yaşamlarının karmaşık halini eserlerinde dile getirirler.

Dadaizm ve sonrasında gelişen sürrealizm (gerçeküstücülük), yirminci yüzyılın en etkili sanat akımlarındandır. Gerek sanat çevrelerinde yarattıkları şok etkisi gerek uzun yıllar sanat ve edebiyatı domine etmeleri nedeniyle bu iki akım üzerinde ciddi bir şekilde durmak gerekir. Avangart akımlardan dadaizm ve sürrealizmin doğuş zemini, I. Dünya Savaşı nedeniyle uygarlığı yok olma tehlikesi ile karşı karşıya kalan Batı dünyasıdır. Savaşın yol açtığı yıkımlar, aydınların moderniteye ve burjuva ahlakına olan güvenini temelden sarsar. Topluma ve dış gerçeğe duyulan güvenin yitirilmesinin yankısı sanatta da duyulur. 1916’dan sonra

Amerika ve Avrupa’da yeşeren dadaizm, sanatın bütün kutsallarına saldırır. Dadaistlere göre büyük savaş, insanlığı yok ederken sanatı iflas ettirmiştir. Akımın öncüsü olan Tirstan Tzara’nın, 1916’da yazdığı ve Voltaire Kaberesi’nde okuduğu manifesto, anlamsızlaşan bir hayata ve sanata karşı anlamsız bir protestodur. Dada manifestosu sadece bir sanat bildirisi değildir. Burada Tzara, burjuva ahlakını eleştirir, Hristiyanlığın öğretileriyle dalga geçer, toplumsal ve siyasî koşullardan duyulan tiksintiyi dile getirir. Romen sanatçının ifade ettiği üzere dadaizm, “bağımsız olma ve topluluğun içyüzüne duyulan güvensizlik ihtiyacından” (Tzara, 2010: 119) doğmuştur. Sanatçılar, burjuvazinin etki ettiği her şeyden bıkkınlık duyduklarını belirtirler ve bu bıkkınlığı eserlerine yansıtmayı ihmal etmezler. Bu doğrultuda, o güne kadar sanatta hiçbir şekilde görülmemiş yenilikler yaparlar. Sıradan günlük eşyaları bir sanat eseriymiş gibi işlerler. Dadaizmin önemli temsilcilerinden Duchamp’ın eski bir pisuarın üzerine kendi imzasını atıp onu sergilemesi sanat ile ilgili daha önce kabul görmüş değerleri altüst eder.<sup>21</sup> Sanat eserine sıradan, belki günlük hayatta bile önemi fark edilemeyecek kadar önemsiz olan nesnelere girmesi sanatın yüceliği inancını aşındırır. Bundan ötürü Debord, dadaizm ve sonrasında gelişen sürrealizmin modern sanatın sonunu getiren iki akım olduğunu söyler (2012: 143). Hazır-yapım nesnelere sanat eseri olarak teşhir edilmesi, bir şaşkınlık yarattığı gibi birçok kişinin dadaizmi anlamsızlıkla suçlamasına sebep olur.

Sanatın belli kesimler tarafından yüceltilmesi ve sanatçının profesyonel bir kişilik olduğunun düşünülmesi, dadaistler tarafından reddedilir. Onlar yapıtlarını, sanatın yüceliğini ortadan kaldıracak şekilde verirken aynı zamanda sanatçı denilen kişiyi itibarsızlaştırırlar. Temel gayeleri, sanatı, sanat yapıyormuş gibi hareket ederek ortadan kaldırmaktır. Bu yüzden dadaistler; kırıcılık, yıkıcılık, hırçınlık ve saldırganlıkla özdeşleştirilirler. Sanatın yanılısama ve aldatıcı bir güzellikten ibaret olduğunu savunan dadaizm, kalıcı olmaktan yana değildir. Daha doğrusu bir ekol haline gelmeyi reddeder. Söz konusu sanat akımının temsilcilerine göre ekol haline gelen her sanat akımı bıkkınlık verir. Dadaistler, ekol olmak yerine sanatın alanını,

---

<sup>21</sup> Duchamp’ın 1917’de sergilediği Fountain (Fıskiye)adlı çalışması, sanatın her türlü forma girebileceğini göstermiştir. 2004’te beş yüz sanat uzmanı arasında yapılan ankete göre XX. yüzyılın en başarılı sanat eseri olarak Duchamp’ın Fountain (Fıskiye)’i seçilmiştir (“Modern Sanatın Şaheseri, Bir Pisuvar”, 2004).

yeni anlatım yolları ve yeni perspektiflerle geliştirmeye çalışırlar. Bu uğurda nihilizm, alay, öfke, kahkaha, hafife alma, parodi gibi birçok enstrümanı kullanmaktan imtina etmezler. Onlar, “mutlak bir insan doğası kavramına hizmet eden bir sanatı savunurlar” (Hopkins, 2006: 25). Bu yüzden insanın gerçek doğasının üstünü örten her türlü eğilimden uzak dururlar. Farago, dadaizmin iddia ettiklerini gerçekleştirmek için bütünsel sanat anlayışından koparak doğallık, absürtlük, bilinçdışılık ve rastlantıya yaslandığından söz eder (2006: 248-248). Dadaizm, bu özelliklerinden dolayı modern sanatın sonu, avangart sanatın doğuşu olarak kabul edilmiştir.

Sürrealizm, Andre Breton’un 1924’te yazdığı manifestoyla sanat dünyasında adından söz eder. Breton, manifestonun hemen başına koyduğu “hayattaki –demek istediğim, gerçek hayattaki- en kırılgan şeylere dair inanç öylesine güçlüdür ki, en sonunda bu inanç kaybolup gider” (2009: 7), ifadeleriyle sürrealizmin ortaya çıkma sebebini özetler. Modern hayata duyulan inancın kaybolup gitmesi, sanatçı öznenin başka şeylere yönelmesini zorunlu kılar. Bu dönemde, Freud’un bilinçaltı hakkındaki çalışmaları sanatçının, bilinçaltını bir sığınak olarak görmesini sağlar. Bilinçaltının önemsenmesi paralelinde çocukluğa dönüş, mizah, düşsel gerçeklik, çılgınlık, otomat yazın, delilik, bohemlik sürrealist sanatın temel unsurları haline gelir.

I. Dünya Savaşı sonrasında Batı, edebiyattan sanata, ekonomiden siyasete her yönüyle bunalıma girer. Birçok düşünürü göre bunalımın müsebbibi sanayileşmenin yol açtığı problemlerdir. Bilim ve teknikle ilerleyen Avrupa medeniyeti, sadece dış dünyaya etkide bulunmaz, aynı zamanda insanların zihinsel ve ruhsal yapılarını, radikal bir biçimde sarsar. Zihni ve ruhu sarsılan insanın doğallığı kaybolur. Farklı şekillerde tanımlanabilen modern insanlar, sanayileşmenin acı tecrübesiyle yüzleşerek güvensizlik, yabancılaşma, yozlaşma ve aylıklıkla karakterize edilir. Sürrealist sanatçı, kendi kişiliğini inşa ederken günlük hayatın parçalı manzarasına uyar. Onlar da dadaistler gibi sanatta her türlü kuralı reddederek sanatsız bir sanat yapmaya yeltenirler.

Sürrealizm, aydınlanmacı sanat görüşüne en büyük darbeyi vuran akımlardan biri olarak görülür. Catrin Klingsöhr-Leroy, dadaizm ile birçok noktada örtüşen sürrealizmi şöyle açıklar: “Düşüncenin kendini, aklın her türlü denetiminin dışında

ve hem estetik hem de ahlaksal tüm kaygıların ötesinde kabul ettirmesi, dayatması[dır] ” (Klingsöhr-Leroy, 2006: 6). Düşüncenin aklın denetiminden çıktığı, estetik ve ahlaksal kaygıların ortadan kalktığı bir sanat anlayışının yıkıcı olacağı düşünülebilir. Aydınlanmacı görüş, sanatçıya imgelem gücüne sahip olduğu kadar değer atfediyordu. Ayrıca sanat eserinin, şöyle veya böyle estetik kaygılar çerçevesinde vücut bulduğunu iddia ediyordu. Oysaki sürrealist yaklaşım, estetik kaygıyı sanattan tamamen kovmakla kalmaz; geçmişin estetik değerlerini alaycı bir şekilde yeniden işler. Aklın düşünce üzerindeki etkisine gelince, sürrealistler akli sanat alanının dışına iterek bilinçsizce sayıklamaları, bilinçaltından kaynaklanan umutları, sevgileri veya korkuları sanata konu yaparlar.

Yirminci yüzyılın ilk yarısında büyük bir sanatçı grubu, sanayi toplumunda bilim ve tekniğe duyulan inanılmaz güvenin sanatçıyı da diğer insanlar gibi şımarttığını düşünerek modern hayatın bütün paradigmasını eleştirir. Onlara göre sürekli bir şeylere hizmet etme amacıyla ortaya konulan eserler yozlaşmışlardır. Bu sanatçı grubu içerisinde önemli bir yer tutan sürrealistler, sanat ile birlikte modern hayatın bütün kurallarını protesto ederler. Bolşeviklerden resamlara, müzisyenlerden heykeltıraşlara, cumhuriyetçilerden emperyalistlere modern hayatta gündemde olan her şeyden bıktıklarını dile getirmekten çekinmeyen bu akımın temsilcileri, yok oluş sanatına yönelirler. Sürrealizmin önemli temsilcilerinden olan Louis Aragon’un, “artık hiçbir şey yok, hiçbir şey yok, hiçbir şey, hiçbir şey, hiçbir şey, hiçbir şey” (Göker, 1982: 101 aktaran Çetışli, 2003: 134) sözleri gelişi güzel sarf edilmemiştir. Çürümüşlüğün, yozlaşmanın önüne var olan bütün değerlerin, yok edilmesi ile veya yok hükmünde kabul edilmesiyle geçileceğine inanan sürrealist anlayış, saldırgan bir görüntü çizer. Breton’un yerleşik düzen ile baş etmenin yolunun sokağa çıkıp, gözlerinizi bağlayarak gelişi güzel ateş etmek olduğunu söylemesi, aslında sürrealizmin herhangi bir değere yaslanmadan yıkıcı yönünü gösterir.

Sürrealizm, burjuva ahlakına ve sanatına yönelttiği eleştiriler nedeniyle zaman zaman sosyalist sanata yaklaştırılmasına karşın iki anlayış arasında ciddi farkların olduğunu söylemekte yarar vardır. Öncelikle sosyalist sanat, modern sanatı eleştirirken ona bir form vermeye çalışır; sanatı reddetmez. Onun itiraz ettiği şey

sanatın kapitalizmin bir aracı haline getirilmesidir. Oysaki sürrealizm sanata bir form vermeye çalışmaz, mevcut sanatı tamamen yıkar. Ortaya koyduğu eserlerin sanat sayılıp sayılmamasıyla da ilgilenmez. İkincisi sosyalist yaklaşım, sanatı burjuvazinin egemenliğinden kurtarıırken onu başka yüce değerler için kullanmakta sakınca görmez. Sürrealizm, sanatı bir şeyin emrine vermeyi düşünmez; sanatı bir tür oyun ve mevcut gerçeklerle dalga geçme alanı olarak değerlendirir.

Postmodernizmin genel özellikleri dikkatlice incelendiğinde, dadaizm ve sürrealizm ile birçok noktada kesiştiği fark edilir. Öncelikle her üç akım da aydınlanmacı sanat dayatmalarından koparlar. Modernitenin dizgeleştirdiği sanat anlayışı yerine yıkıcı, parçalayıcı bir yaklaşımla sanatı ele alırlar. Postmodern sanat estetiği önceki sanat anlayışını aşmak için dile büyük bir önem atfeder. Bütün sanat dallarını bir göstergeler sistemi olarak gören postmodernistler, göstereni öne çıkararak adeta ona bir bağımsızlık verirler. Bu noktada bütün hayatı bir dil oyunu olarak gören postmodern teorinin sanata da yansımalarına şahit olunur. Söz konusu anlayışın benzerlerine dadaizm ve sürrealizmde de rastlanır. Dadaistler, sanatı serbest çağrışım alanı olarak değerlendirirler. Sanat ve edebiyatta kullanılan imgeleri, bilinen manalarının dışında kullanmaya dikkat ederek dilin yerleşik kurallarını bozarlar. Postmodernizmin bütünlüğü kabul etmemesi ve sanatın parçalı olduğuna inanması birden ortaya çıkıvermiş bir durum değildir. Su'nun belirttiği üzere birliğin reddine ve parçalılığın benimsenmesine ilk olarak dadaizm ve sürrealizm gibi avangart hareketlerde rastlanılır (2014: 157).

Sürrealistler ile postmodernistler, sanatçı özneye yükledikleri anlamlar açısından birbirine yaklaşırlar. Sanatçının imgelem gücü ile bir dâhi olduğu düşüncesini reddeden postmodernistler gibi sürrealistler de eserlerini ortaya koyarken dâhi sanatçı düşüncesini dağıtırlar. Her iki akıma mensup sanatçının eserleri bütünlükten, eşsizlikten ve birlikten uzaktır. Kolaj, montaj gibi yöntemlere sanatın hemen hemen her alanında yer veren dadaizm ve sürrealizm, postmodernizm için öncü akımlar olarak kabul edilebilir. Nitekim postmodern sanat estetiğinin ayırt edici özelliklerinden biri metinlerarasılıktır. Metinlerarasılığın değişik türlerini özellikle Sürrealist yapıtlarda görmek mümkündür. Geçmişteki eserlerin parodisini yapan mısralar, birçok küçük parçanın bir araya getirildiği kolaj tablo çalışmaları,



sürrealistlerin çalışmalarıyla yaygınlaşır. Yine postmodern metinlerde sıkça karşımıza çıkan montaj tekniği, Turani'nin belirttiği üzere dadaistlerin, plastik sanatlarda nesnelere kesip biçimlendirilerek sanat ögesi haline getirilmesiyle yaygınlaşır (2008: 139-140). Hem sürrealizm ve dadaizm hem postmodernizm sırtını metinlerarasılığa dayayarak sanatçının dâhiliği düşüncesini reddeder. Zaten sürrealistlerin ve dadaistlerin sanatkârlık diye bir iddiaları da bulunmamaktadır.

Postmodern söylemde, önemli bir argüman olarak kullanılan alt kültür ile üst kültür arasındaki ayrımın yok olduğu iddiası, çok önceleri gündeme getirilmiştir. Hazır maddelerden sanatı icra eden dadaistler, aslında alt kültürün üst kültüre eklenmesini de başlatırlar. Üst kültür çerçevesinde pek değer atfedilmeyen nesnelere, sanatın ana malzemesi yapılması, birçok sanatçının dikkatlerini günlük hayatın sıradan ayrıntılarına yöneltir. Postmodernistler, modernitenin gündeme getirilmeyen başka bir ifadeyle modernitenin öteki yüzünü eserlerine aktararak dadaistlerin açtığı yoldan hareket ederler.

XX. yüzyılda bilimde yaşanan bazı gelişmeler, insan gerçeğinin yeniden değerlendirilmesine olanak sağlar. Freud'un bilinçaltına yönelik çalışmaları insanın salt bilinçle hareket eden bir varlık olmadığını gösterir. Bilim dünyasında büyük bir yankı uyandıran *Düşlerin Yorumu*<sup>22</sup> (Die Traumdeutung) adlı eseri, sanatçıları da etkiler. Rüya ile sanat arasında bağlantı kuran ve sanatı *gündüz düşleri* deyişiyle anlamlandıran Freud'un etkileri, sürrealizm üzerinde fazlasıyla hissedilir. Sürrealistler, gerek dış dünya gerçeğinden duydukları bıkkınlıktan gerek insanın bilinçaltındaki eşsiz dünyanın farkına varmalarından ötürü sanata yeni temsiller getirirler. Dış dünyanın kaba gerçekliğinin temsiline bir tarafa bırakarak bilinçaltında yatan fantezileri, çocuk anılarını, arzularını eserlerine aktarırlar. Tabii bu aktarım eylemi sanat yapma kaygısından uzak, geliş güzel bir şekilde yapıldığından düzensiz, muğlak, nesnelere ve imgelerin birbirine karıştığı eserlerin ortaya çıkmasına neden olur. Sanatı bir bütün olarak haz alma düzlemi şeklinde

---

<sup>22</sup>Söz konusu eser, psikanalizin başucu kitapları arasında yer alır. Bu eserin, farklı yayınevleri tarafından Türkçe çevirileri yapılmıştır. Bu çeviriler arasında bir tanesi de Emre Kapkın tarafından iki cilt halinde yapılmıştır. Bk. Sigmund, Freud (2009). *Düşlerin Yorumu I* (4.Baskı). E. Kapkın (çev.). İstanbul: Payel Yayınları; Sigmund, Freud (2009). *Düşlerin Yorumu II* (2.Baskı). E. Kapkın (çev.). İstanbul: Payel Yayınları.

değerlendiren postmodernistlerin eserlerinde de fanteziler, düşler, şizofrenik tepkiler, bilinçsizce sayıklamalar sıkça işlenir. Gerçi postmodernistler Freud'dan ziyade Lacan, Guattari ve Deleuze'un kuramlarının etkisindedir. Ama Freud'dan bütünüyle koştuklarını söylemek zordur.

Sürrealist eserlerde görülen mekânın dağılması; zamanın zikzaklar çizmesi postmodernistler tarafından kabul görmüştür. Sürrealistler de postmodernistler gibi modern dünyanın ötekileri olarak kabul görülen sınıflara karşı duyarlıdırlar. Jemason'un dediği üzere sürrealizm aslında modern dünyanın mantığına yönelik bir direnç gösterisidir (2006: 95). Postmodernistler böyle bir direnci kısmen de olsa gösterirler. Yerel farklılıklara, kentin arka sokaklarına ve alt kültürlerin değerlerine karşı duyarlı davranmaları ile sürrealistlerin işçi sınıfına karşı hassas olmalarının nedeni aynıdır: Modern dünyada unutulmuş yerleri ve kişileri gündeme getirmek. Sürrealizm ve dadaizm kendilerinden sonra gelen sanat akımlarına birçok şeyi miras bırakırlar. Bu mirastan faydalanan postmodernistlerin, önceden denenmiş teknikleri kullanarak eserlerine vücut verdikleri görülür.

Postmodernizm, modernizm kümesine giren akımların bir devamıdır şeklinde bir çıkarımda bulunulabilir. Fakat postmodernizm ile avangart akımların ayrıştığı önemli noktaların olduğunu belirtmek gerekir. Postmodernizm her şeyden önce avangart akımlar gibi bütün geçmişi reddetmemiş, kültür ve sanat tarihinden faydalanarak eklektik eserler ortaya sermiştir. Mesela Breton'un "insanoğlunun anlama yeteneğini baştan sona yenilemek, yaşamı yenilemek ve dünyayı değiştirmek" şeklinde amaçlarını açıkladığı sürrealizm, bu yönüyle postmodernizmden uzaklaşır. Postmodernizm, en azından sanatta böyle büyük iddialarla hareket etmez veya bir manifestoyla yapacaklarını deklare etmez. O, sanayi sonrası toplumda, popüler hale gelen konuları işleyerek sanat tüketicilerini doyurmaya çalışır. Postmodern söyleme göre haz verebilen her şey konu olarak işlenebilir. Tarih, kent hayatı, dinler ve inançlar, ütopyik beldeler, uzak veya yakın diyarlar, şehrin arka sokakları tema olarak seçilebilir. Tema seçerken sanatçı özgürdür. Onun için önemli olan eserinde yer verdiği anlamsal çatlaklarda, alımlayıcı öznelerin farklı anlamlara ulaşabilmelerine olanak sağlamaktır.

Uzun bir geçmişe sahip olan ama 1930'larda sanat ve edebiyatı etkisi altına almaya başlayan egzistansiyalizm (varoluşçuluk), modernizmin önemli bir koludur. Egzistansiyalizm, bir sanat ve edebiyat akımı olmasının yanında, aynı zamanda XX. yüzyıl düşüncesi üzerinde ciddi etkileri bulunan bir felsefe hareketidir. Kierkegaard, Nietzsche, Karl Jaspers, Marleu-Ponty, Sartre, Heidegger gibi felsefeciler, egzistansiyalizmin önde gelen isimleridir. Modernizm kümesindeki diğer akımlar gibi egzistansiyalizm de moderniteyle hesaplaşma içindedir. Ritter'e göre egzistansiyalizm, "toplum içinde yaşayan bireyin tehdit altında olduğu..., günümüzle gelenek arasındaki bağlantının..., insanın manasız bir varlık haline geldiği, kendi kendini yitirmek tehlikesinin baş gösterdiği yerde ortaya çıkar" (Sartre, 2010: 10). Sanayi toplumunda bunalan, yabancılaşan ve kendi varoluşunu gerçekleştiremeyen bireylerin konumunu yeniden belirleyebilmek için bazı düşünceler ortaya atılır. Örneğin Heidegger varlığı açıklamaya yeltenirken epistemolojiden sapar; Sartre varlığın özden sonra geldiğini söyleyerek geleneksel varlık anlayışına tamamen karşı çıkar. Egzistansiyalistler, varlığı anlamlandırırken aydınlanmacı dünya görüşünden bütünüyle koparlar.

İnsanın en büyük probleminin özgürlük olduğunu ileri süren egzistansiyalist felsefe, gerek dinden gerek moderniteden kaynaklı insan özgürlüğünü sınırlayıcı anlayışlara muhalefet eder. Bu felsefenin etkisiyle gelişen sanat ve edebiyat, doğal olarak özgürlük problemine yoğunlaşır. Egzistansiyalistlerin önde gelen isimlerinden Sartre, sanatçının özgür olmasını sanat faaliyetinin ön koşulu olarak kabul eder. Fransız düşünürü göre "kendi özgürlüğümüzü hissettiğimiz oranda başkasının özgürlüğüne saygı duyarız (Sartre, 2005: 61). Sanatçı, eserinde varoluşunu sanat eserinde özgürlük üzerine kuracak ki başkalarının özgürlüğünü anlatabilsin. Bu şekilde egzistansiyalist görüş, sanatçıya ve sanata bir misyon yüklemiş olur. Bu misyon, varlığın özgürlük durumunu dile getirmektir.

Egzistansiyalist eserlerde yabancılaşma, bunalım, özgürlük, saçmalık gibi temalar işlenir ve diğer modernist eserlerde olduğu gibi idealizm genellikle yok olur. Lukacs, felsefe ve sanatın idealizme yüz çevirmeye XIX. yüzyılın ortalarında başladığını söyler. Ona göre idealizmden kopan felsefe ve sanat Nietzsche'den beri, bedene odaklanmışır (Lukacs, 2011: 234). İdealizmin yok sayılmasının bir modaya

dönüştürüldüğü modernist sanatlarda aksiyon, bir misyona sahip olma gibi özellikler aşınır, gider. Söz konusu durumun en fazla hissedildiği eserlerin başında egzistansiyalistlerinki gelir. Sartre ve Camus'nun yapıtlarında bunalan, toplum ile uyum sağlayamayan bireyin durumu sıkça anlatılır. İki düşünürün eserlerinde sosyal ve siyasal problemlerin çözümü kişinin kendi “beni”de saklıdır.

Postmodernizmin egzistansiyalist felsefeden büyük bir miras aldığı görülür. Birçok postmodern teorisyen insanın varoluşu ile ilgili görüşleri dile getirirken Nietzsche, Heidegger gibi önde gelen egzistansiyalistleri referans aldıkları gözden kaçmaz. Varlığı ve varlıkla ilgi değerleri yeniden dizgeleştiren egzistansiyalizm, bu noktada postmodernistlere yol gösterici olur. Mesela Kierkegaard'ın mutlak özgürlüğün mutlak seçim ile gerçekleşebileceğini söylemesi (2009: 68-69), postmodernistler tarafından da kabul edilir. Yine Heidegger'in sanatı temel olay, varlığın ise yaratıcılığı yanında açıklayıcı ve yorumlayıcı olduğunu iddia etmesini (Aytaç, 2003: 104), postmodernistler de benimsemiştir. Bir sanat eseri, Heidegger'e göre bitmiş bir olay değildir, kişi onunla her karşılaştığında kendini tekrar tekrar var etmektedir. Alman düşünürüne göre sanat eseri, kendinden bir hakikattir. Heidegger'den etkilenen postmodernistler de sanat eserlerini tamamlanmış bir süreç olarak kabul etmezler. Bilakis onlara göre sanat eserlerinde, tamamlanmışlık diye bir şey söz konusu olamaz; her birey kendine göre bir yoruma sahip olduğu için sanat eseri ile etkileşime girdiği her an değişik anlamlara ulaşabilir. Bundan dolayı sanat denilen olay sanatçı, sanat eseri ve alımlayıcı öznenin oluştuğu ve asla tamamlanmayacak bir süreç dönüşür. Bu sürecin baş aktörü alımlayıcı öznedir, yardımcı aktörü ise yaratıcı öznedir.

Jaques Colette, XX. yüzyıla gelene kadar Ortaçağ ve Kartezyen felsefe geleneğinin Avrupa'da gündemden düşmediğinden söz eder. Ona göre Ortaçağ metafiziği şöyle veya böyle modern düşüncede varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Egzistansiyalistlerin çalışmaları, bu geleneğin sonlanmasına neden olduğu gibi Marx'ın diyalektiğine ve *Kartezyen* geleneğe de büyük bir darbe vurur (Colette, 2006: 17). Ayrıca egzistansiyalistler, modernitenin birçok iddiasına şüpheyile yaklaşarak eleştirirler. Mesela Sartre ve Heidegger, modern hümanizm düşüncesi ile aralarına mesafe koyarlar. Heidegger geçmişten bugüne kadar hümanizm

açıklamalarının, insanı *homo animalis* olmaktan kurtaramadığını söyleyerek eleştirir (Heidegger, 2013: 15). Ona göre hümanizm varoluşa göre açıklanmalıdır. Postmodernistler de modern metafiziğe ve hümanizme yaklaşımları noktasında egzistansiyalistlere yaklaşırlar. Zaten modern metafiziği tümünden reddeden postmodernistler aynı zamanda anti-hümanist bir tavır takınırlar.

Son olarak da postmodern sanat estetiğini belirleyen bazı özelliklerin egzistansiyalizmde mevcut olduğunu söyleyebiliriz. Yabancılaşma, tutunamama, saçmalık her iki akımın işlediği ortak temalardır. Moderniteye karşı duruşları birbirine benzeyen bu iki akım, insan gerçeği ile ilgili problemleri dillendirirler. Varlığın zamansal oluşundan dem vuran egzistansiyalistler, klasik zaman kavramının dışına çıkarak sanat ve edebiyatı etkilerler. Postmodernistler, çizgisel zaman anlayışını kabul etmeyerek zamanın göreceliğine inanırlar. Her olayın zaman mefhumu çerçevesinde değerlendiren egzistansiyalistler bu noktada postmodernistlere yol göstermişlerdir. Ayrıca birçok egzistansiyalist düşünürün mutlak gerçek, mutlak değer, mutlak doğru gibi ifadeleri kabul etmemesi postmodernistler tarafından da benimsenir.

Görüldüğü üzere postmodernizm ve modernizm kümesindeki birçok akım arasında paralellikler kurulabilir. Postmodern sanatın izlerine önceki sanat akımlarında rastlanır. Bu yüzden postmodern sanat estetiğini, kendinden önce var olan her şeye bir başkaldırı olarak değerlendirmek bizleri yanlış yollara sevk eder. Postmodernizmi tamamiyle önceki sanat hareketlerine bağlayarak açıklamanın da konuyu daraltacağı kesindir. Bu yüzden postmodern sanat estetiğinin, 1950'lerden sonra başlayan sosyal düzenin içinde kendine ve evrene yeniden anlam vermeye çalışan bir zihnin ürünü olduğu söylenebilir. Bu yeni zihniyetin oluşmasında XIX. yüzyılın sonlarından başlayarak bilim, sanat, felsefe ve edebiyattaki dönüşümlerin etkisinin olduğu daima göz önde bulundurulmalıdır.

Birçok alanda olduğu gibi sanat ve edebiyatta da postmodernizmin, modernizmin ötesine geçtiği veya ondan koptuğu düşüncesi kuramcılar tarafından dillendirilir. Bu düşünceye sahip olanların iddiasına göre modernizm zamanla “bir dünya görüşü ve varoluş biçimi olmaktan çıkmış, bir ideolojiye dönüşmüş, giderek de günlük edim içinde temellendirmeye çalışan her ideoloji gibi katı dogmatik

yaklaşımlarla iç içe geçmiştir” (Kahraman, 2007: 2). Modernizmin, bir vakitler karşı çıktığı çoğu şeyin savunucusu durumuna dönüşmesi, postmodern sanat estetiğinin gelişmesinde ve yayılmasında etkili olduğu düşünülebilir. Özellikle durgunluğa ve dogmatizme tahammülü olmayan Batılı aydınlar ve sanatçılar postmodernizmi, her anlamda daha huzurlu bir hayat için umutla sahiplenmişlerdir.

Modernizmin çoğu kere modern sanat ile aynı anlamda kullanılması, birçok araştırmacının, postmodernizmin modernizmden kopuşu imlediği şeklinde yorumda bulunmasına yol açmıştır. Danto'nun belirttiği gibi modern, çağdaş ve postmodern terimleri arasındaki ayrımlar, 1980'lerin ortalarına kadar tam olarak belli değildir. Postmodern teriminin yerleşmesinden sonra modern sanatın modernist (Danto, modernizm yerine çağdaş ifadesini kullanır) sanattan farklı olduğu anlaşılır (2014: 34). Bizim de yukarıda göstermeye çalıştığımız gibi postmodern sanat, modernizmde yeşermeye başlamış ve aşağıda göstereceğimiz gibi modernizmden beslenerek kendi anlam evrenini inşa etmiştir.

Postmodern sanatı diğer sanat akımlarından ayıran belli başlı özellikler şöyle sıralanabilir:

1. Postmodernizm, daha önce hiç görülmemiş kadar eklektiktir. Üst-kültür veya alt-kültür postmodern eserde bir araya gelebilir. Müslüman inancı Hristiyan inancıyla yan yana durabilir hatta iki inanç birbirine karışabilir.
2. Postmodernistler, göreceliğe kendinden öncekilerden daha fazla önem vererek mutlak değer ve mutlak gerçek olgularını kabul etmezler.
3. Postmodernistler, tüketim olgusunun belirleyici olduğu bir sanat anlayışına itiraz etmezler, hatta pazar ekonomisinin koşullarına göre eserlerini kurgularlar. Zaman zaman popülist çıkışlarda bulunarak gündem oluşturmaya çalışırlar.
4. Postmodernistler, özellikle edebî eserlerde her türlü anlatım yoluna başvurmada herhangi bir sakınca görmezler. Geleneksel anlatım biçimleri modern anlatım biçimleriyle karıştırırlar. Avangart akımlarda bir önceki sanat estetiğini yıkmak söz konusu iken, postmodernizm önceki sanat akımlarını yıkmaya kalkışmaz. Onlardan olabildiğince faydalanarak çok

sesli ve çok kültürlü bir yapı meydan getirir. Bu yüzden postmodernizm için neo-avangart ifadesi kullanılır.

5. Postmodernizm çok sesliliğe ve çok kültürlülüğe diğer akımlardan daha fazla önem atfeder. Her farklılığın kendi başına var olabileceğine inanan postmodernistler, eserlerinde bu inancı yaşatmaya çalışırlar.
6. Postmodern sanat taklit ve popülizme yaslanır. Postmodernistler başkalarına öykünmekten ve popülizme kaçmaktan çekinmezler. Onlara göre sanatın mutlak estetik ölçütleri yoktur.
7. Modernist akımlar özleri gereği ilerici bir hüviyete sahiptirler, yönleri ileriye dönüktür. Postmodern sanat yönünü geçmişe, geleceğe veya şimdiye yöneltir. Sanatta ilerleme, evrim ve devrim türünden fikirlerin varlığını kabul etmez.
8. Modernizm kümesine giren sanat akımları bir iddiaya sahiptirler ve yaslandıkları dünya görüşü çerçevesinde sanatın kurallarını belirlerler. Oysaki postmodernizm, modern sanata karşı çıkarken kendi kurallarını dayatmaz, estetik ölçütler ortaya koymaz.

Postmodernizmin diğer sanat akımları ile olan ilişkisini ele aldıktan sonra şimdi asıl konumuz olan postmodern sanata dönebiliriz.

#### **2.1.2.3.2. Postmodern Sanat**

Postmodern sanata ilişkin Türkçede ve yabancı dillerde yüzlerce araştırmanın olması, ilk bakışta araştırmacıların konuyu anlayabilmelerini kolaylaştıracağı düşüncesini uyandırabilir. El altında yeterince malzemenin bulunması, araştırmacılar için şüphesiz bir fırsattır. Fakat konuya yoğunlaşmaya başladığında, postmodern sanat hakkında yapılan yorumların birbirinden ciddi anlamda farklılaştıkları görülür. Gerek yabancı araştırmacılar arasında gerek Türk araştırmacılar arasında, postmodern sanata yönelik birbiriyle çelişen değişik yaklaşımlar mevcuttur. Postmodernizme olumlu anlamlar yükleyenler, genelde postmodern eserlerin etkileyciliğini ve modernist eserlerden ayrılan yönlerini ortaya koymaya çalışırken postmodernizmi olumsuz karşılayanlar ise onun, modernizm ile olan bağına ve pop kültür çerçevesinde sanatı soysuzlaştırmasına dikkatleri çekerler. Konuyu anlayabilmek için her iki yaklaşımdan da faydalanmak en mantıklı yol olacaktır.

kanaatindeyiz. Çünkü her iki yaklaşımın da aşağıda göreceğimiz üzere haklı olduğu taraflar vardır.

Bir sanat akımı olarak postmodernizm, çok sesli anlatıma ve biçim serbestliğine vurgu yapan; pastiş, parodi, kolaj, palimpsest, gizli alıntı, yeniden yazma gibi yöntemleri kullanarak başka eserlerden faydalanan; anlam bütünlüğünü bırakıp anlam karmaşıklığını seçen; alımlayıcı özneleri de sanat sürecine dahil eden; alt kültür ile üst kültür arasındaki ayrımı ortadan kaldırarak her iki kültürün sanat anlayışını bir arada kullanabilen; kalıcılığı ve sürekliliği savunmak yerine geçiciliği ve süreksizliği savunan; popülist söyleme kaçmaktan çekinmeyen bir akım olarak değerlendirilir. Postmodernist eserlerin ilk örnekleri 1950’lerde Amerika ve Avrupa’da verilir. 1960’larda, postmodernizm, sanat akımı olarak yaygınlık kazanır. Nitekim bu dönemde postmodern sanat üzerine kaleme alınan çalışmalar da hızla artar.

Postmodern sanatı tanımlarken kuramcılar, genellikle çok sesli, çok yönlü, karmaşık (kompleks), parçalı, eklektik gibi kavramlara başvururlar. Çoğulculuk ve çok seslilik kavramları çerçevesinde konuyu açıklamaya çalışanların sayısı hayli fazladır. Örneğin Rıfat Şahiner’e göre postmodern süreçte sanat, çok dilli ve çok yönlüdür. Teknolojik yenilikler uzam ve zaman algısında köklü değişimlere neden olduğundan parçalı, karmaşık ve eklemli bir yapılaşma sanat eserlerinde görülür (Şahiner, 2008: 12). Yine Yıldız Ecevit, postmodern sanatın çoğulculuğuna vurguda bulunur. Ecevit’in açıklaması uyarınca postmodern sanatta yinelenen sanatsal ilkeler yoktur; farklılıkların yan yana geldiği eklektik/çoğulcu bir yapı vardır (2006: 68). Yılmaz Özbek de postmodern sanatın, çoğulculuğu dayattığından söz eder. Ona göre küreselleşen dünyada postmodernizm, tek kültürlülüğe karşı çıkar ve her bireyin sanata bakışını kutsayan alımlama estetiği sayesinde çoğulluğun yaslanacağı bir kurama sahip olur (Özbek, 2013: 20). Eserin çoğul bir yapı olarak kurgulanması, onu anlamsal olarak karmaşıklaşmasına yola açar. Sanat yapıtlarının tek bir anlama sahip olmadığını veya olmaması gerektiğini düşünen sanatçılar, aynı yerde farklı anlamların ortaya çıkmasına olanak tanıyarak eserlerini kurgularlar. Teorisyenler, sanatçıların bu yönlerine dikkat çekerek çok anlamlılığın, eserin karmaşık yapısını da beraberinde getirdiğini belirtirler.



Postmodern sanatın temel özelliklerinden olan parçalılık, süreksizlik, tamamlanmamışlık ve bütünlükten yoksunluk çoğulculuğun bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Sanattaki çoğulculuk, sadece eserlerin anlamsal yönüyle ilgili değildir. Aynı zamanda biçimsel açıdan da eserler, çoğul bir yapı sergiler. Sarup, “postmodern sanatın başlıca özneliliklerinden birisinin biçimsel normlar yanında biçimsel yöntemlerin çeşitliliğidir” derken postmodernizmde çoğulculuğun önemine dikkat çeker (Sarup, 2011: 249). Çoğulculuğun öne çıkması, sanatçıların modern sanata duydukları güvensizlikle ilgilidir. Modern sanat türleri, tek yönlü oluşları nedeniyle bir kapanım olarak görülürler. Oysaki postmodern sanat eserlerinde, türler arasındaki farklar ortadan kalkar. Bir türe has olan anlatım teknikleri, başka türde kullanılır; bir türün şekil özellikleri diğer bir türün şekil özellikleriyle kaynaşır. Böylece anlamsal olarak çoğul yapıya bürünen eserler, biçimsel olarak da çoğul görüntü sergilerler.

Hem biçimsel olarak hem anlamsal olarak çoğul olan bir eser, bütünlükten yoksundur; parçalı bir yapıya sahiptir. Kristeva'nın belirttiği üzere bütünlükten yoksun eserler, sanatın dilini bozduklarından açıklıktan ve anlaşılabilirlikten da uzaktırlar (Ward, 2014: 153). Sanatçıların, evreni ve kendilerini tek boyutluluktan çıkarma isteği, sanatın böyle bir hale bürünmesinde etkili olmuştur, denilebilir. Mutlak gerçeğin olmadığını düşünen sanatçılar, sanatın kaygan bir zeminde icra edilmesi taraftarıdırlar. Onlara göre eserde vücuda gelen imgeler, semboller veya çağırışımlar her an her yöne doğru çekilebilir. Bu anlayış, eseri bütünlükten kopardığı gibi parçalı bir özelliğe de büründürür. Birçok anlam parçacığı, anlamsal bütünlük oluşturma zorunluluğu olmadan aynı zeminde bir arada bulunur.

Teorisyenler, postmodern söylemde sanatın tam olarak bir karşılığının olmadığı görüşündedirler. Geçmiş ile kurulan yeni bağlar; aydınlanma ile pozitivizme duyulan güvensizlik ve bunun sanata yansması; kopyalama, yapıştırma, toplama gibi yöntemlerin sık sık kullanılması teorisyenlerin böyle bir kanaate varmalarında etkili olmuştur.

Postmodern sanatçılar, modernistlerden farklı olarak gelenekle yeni bağlar kurarlar. Onların eserlerinde gelenek tümünden reddedilecek, karşı çıkılacak veya yıkılacak bir düşman olmaktan çıkar; yeni anlatım şekillerinin kullanılmasında

faydalanılacak bir kaynağa dönüşür. Gelenekten faydalanmadaki temel gaye, konu ve anlatımı çeşitlendirmektir. Sanatçı, aydınlanmacı görüşleri reddederek eserini, modern öğretilerin belirlediği bütün kurallardan kurtarmaya çalışır. XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yüce, biricik, eşsiz gibi nitelemelere sahip eser düşüncesi kaybolur. Hem postmodern sanatçılar hem postmodern sanat eleştirmenleri, orijinal bir eserin olamayacağını; her eserin önceki eserden izler taşıdığını savunurlar. Bundan ötürü sanatçılar, bilinçli bir şekilde alıntı, pastiş, parodi, kolaj, palimpsest gibi metinlerarasılık teknikleriyle başka eserlerden faydalanırlar.

Modernist eserler, genellikle anlam ve biçim açısından bütünlük gösterirler. Buna karşın postmodern eserler bütünlükten tamamen kopar. Almasulu'nun söylediği üzere postmodernistlerin eserlerinde yamalı bir anlatım vardır. Yapıtın parçalı ve doku uyuşmazlığı alımlayıcıya eksiklik duygusu iletir (Almasulu, 2008: 131). Bütünlükten ve birlikten yoksun olan bir eserin, kişide yüce ve güzel duygular uyandırması düşünülemez. Yüce ve güzel duyguları uyandırmayı gaye edinmeyen postmodernistler için önemli olan kurmaca dünya içinde insanın fantezilerini harekete geçirmektir. Bu yüzden, eserlerini bilinçaltının karmaşık dünyasına benzer bir şekilde kurgulayarak enformasyon çağında, doğal yapısı iyice bozulan insana düzensiz bir alan sunarlar. Bunu da Calinescu'nun belirttiği gibi var olan anlatım şekillerini bozarak yeni mecazlar, yeni figürler icat ederek yaparlar (2011: 311). Ya da geleneksel anlatım şekillerini modern anlatım şekilleriyle karıştırarak kurmaca bir dünya oluştururlar. Postmodernistler, sanatta yaptıklarından ötürü yüz yıllardır kendisine dokunulmaz bir alan oluşturan sanatçının tahtını devirmekle suçlanırlar.

Gencay Şaylan'ın anlattığına göre postmodernizm; sanat, edebiyat ve mimaride de görülen işlevsellik düşüncesini reddeder. İşlevsellik, evrensellelikle ilgilidir. Mesela mimaride, bir binanın işlevsel olması, her yerde aynı mantıkla yapılması anlamına gelir (Şaylan, 2009: 125). İşlevsellik anlayışına göre inşa edilen bütün binalar, dünyanın neresinde olursa olsun birbirine benzer. Hâlbuki postmodernistler, işlevselliğin tanımının yapılamayacağını iddia ederek mimaride olduğu gibi diğer alanlarda da farklılığı olumlarlar. Sanat ve edebiyat açısından yaklaşıldığında işlevsellik, aynı zamanda esere bir misyon yükleme anlamına gelir. İster ideolojik olsun ister başka türden olsun postmodern anlayış, yapıta misyon

yüklemeyi uygun görmez. Best ve Kellner'in vurguladığı gibi postmodernistler, modernistlerin sanat ve edebiyatta devrim yapma misyonuna karşı dururlar. Dünyadan olduğu haliyle zevk almaya çalışırlar ve sanatı, estetik üslupların çoğulculuğu sayesinde bir oyun düzlemine dönüştürürler (Best-Kellner, 2010: 26). Bundan dolayı onların eserlerinde siyasî ve ahlakî bir mesaj verme kaygısı bulunmaz. Asıl amaçları kurguladıkları dünyada okuyucunun haz almasıdır.

### **2.1.2.3.3. Postmodern Sanatın Özellikleri**

Her dönemde sanat, belli kavramlar üzerinden tanımlanarak anlamlandırılır. Bu kavramlar, aynı zamanda bir çağın sanatının temel özellikleri olarak kabul edilir. Postmodernizmin birbirleriyle ilişkili olan başat kavramları; sanatçının ölümü, pop sanat, parçalılık, eklektizm, kiç ve nostaljidir. Bir eserin postmodern kategoride değerlendirilebilmesi için söz konusu özelliklerden en azından bazılarında sahip olması gereklidir. Yaptığımız araştırmalarda elde ettiğimiz bulgulara göre postmodern olarak nitelenen eserler ile ilgili yapılan incelemelerde daha çok bahsettiğimiz özelliklere dikkat çekilmektedir.

#### ***Sanatçının Ölümü***

XIX. yüzyıl sonlarından itibaren felsefe ve sanatta, daima bir şeylerin ölüm ilanının verildiğine veya bir şeyin yok oluşundan söz edildiğine şahit olunur. Tanrı'nın ölümünü ilan eden Nietzsche'den sonra sanatın ölümü, edebiyatın ölümü, şiirin ölümü, insanlığın ölümü gibi ifadelerin kullanılması, aydınlar ve sanatçılar arasında moda haline gelir. Her moda düşüncenin gerçeklikle bağlantısı olduğu gibi ölüm ilanlarının da gerçeklikle bağlantısı vardır. Modernitenin sanatta, edebiyatta, ahlakta ve dinde neden olduğu yozlaşma birçok şeyin ölümünün ilan edilmesine doğrudan etki eder. Nitekim Tanrı'nın ölümünü ilan ederken Nietzsche, yozlaşan kilise kurumunu ve modern Batı hayatının yozlaşan koşullarını göz önünde tutar. Alman filozofun çoğu düşüncesi gibi Tanrı'nın öldüğünü iddia etmesi de postmodernistler tarafından epeyce beğenilir ve kabul görür.

Sanatçının ölümü fikri, Nietzsche ve postmodernistlerle ilişkilendirilse de bazı düşünürlere göre çok önceden sanatçının ölümü ilan edilmiştir. Harlod Bloom,

sanatçının ölümünü Goethe'ye kadar götürür. Goethe'nin şiirini tamamen mecaza dayandırdığını söyleyen Bloom, mecazın bir tür yaratıcı olduğunu ileri sürer (2014: 190). Metindeki mecazlar yoluyla, şiirin anlam dünyası genişlemekte ve bu yolla şiiri okuyan her kişi çok farklı anlamlara ulaşabilmektedir. Mecaz, şairin hiç de kastetmediği anlamların da ortaya çıkmasını sağlayabilir ve okuyucunun farklı anlamlara ulaşmasına hizmet edebilir. Böylece şairin metinde kastettiklerinin önemi geriye itilir, okuyucunun metinden anladığı öne çıkar. Bloom'un düşüncesi, postmodernist metinlerin özelliğiyle uyuşur. Fakat postmodern sanatta, “okuyucunun doğması için sanatçının ölümü ilan edilmiştir” (Yavuz, 2010: 24). Mecaz nerede kullanırsa kullanılsın, yapısı gereği alımlayıcı öznelerde farklı çağırışimler doğurabilir. Postmodernistlerin de mecazın ve kinayenin gücünden faydalandığı bilinir. Lakin onlar bilinçli bir şekilde metinlerini okuyucuya açarak metni kendi tekellerinden çıkarırlar.

Postmodernistlerin sanatçının ölümünü kabul edip savunmalarının üzerinde Michel Foucault'nun da tesiri vardır. Foucault, insanın tarih boyunca bir söylemden ibaret olduğunu ve her çağda yeniden kurgulandığını düşünür. Ona göre modern epistemolojinin kurguladığı insanın geçerliliği, yirminci yüzyılda yitirilmiştir. Batı metafiziğinde yaşanan krizlerden ötürü iki ölümün gerçekleştiğine tanık olunur: İnsanın ölümü ve yazarın ölümü. “Yazarın ölümü Kartezyen düşüncede yerini bulan bilinç felsefesinin aşkın öznesinin de ölümüdür” (Canpolat, 2005: 105). Aşkınlık özneyi metafizik bir karaktere büründürür. Modern epistemolojinin sarsılması, aşkın özne fikrini ortadan kaldırır ve buna bağlı olarak yazarın ölümü gerçekleşir. Postmodern söylemde, yazarı metnin üstünde bir yere yerleştirme düşüncesi, aşkın özne anlayışı gibi saçmadır. Foucault, “dâhi yazar” fikrinin bu çağda artık önemini kaybettiğini iddia ederek yazarın ölüm nedenlerini ortaya serer. Ona göre entelektüel yazar, “artık herkesin değerlerini taşıyan, adaletsiz hükümdar ya da onun bakanlarına karşı çıkan, çılgınlığını mezardan bile duyuran kişi değildir” (Foucault, 2011c: 80). Eski çağlarda yazar diye bir şeyin olmadığını söyleyen Fransız düşünür, modern çağ ile birlikte yazarın önem kazandığını belirtir. Günümüzde ise, yazar çok farklı bir fonksiyona sahiptir. Foucault, *Yazar Nedir? (What Is An Author?)* adlı makalesinde metnin, yazarın müdahil olduğu açıklamalardan bütünüyle bağımsızlaştırdığını ifade eder. Metin artık sadece kendinden söz etmektedir. Adeta bir oyun gibi kendi

kurallarını üreterek ve daima kendi anlam limitlerinin ötesine geçerek var olur (Foucault, 2000: 174). Böyle bir metinde yazarın fonksiyonu en düşük düzeye inmiştir, denilebilir. Yazarın ölümü metaforu, yazarın metin üzerindeki etkisinin azalması doğrultusunda gelişir ve yayılır.

Postmodernistler; yazarın, sanatçının ve modern sanatın birçok kuralının ortadan kalkması veya önemini yitirmesini, Tanrı'nın ölümü metaforu üzerinden anlatırlar. Sanatın bilindik bütün değerlerinin öldürmeye kalkışılması, Megill'in de ifade ettiği üzere Nietzsche'nin kendi kendini doğuran bir sanat yapıtından söz etmesiyle ilişkilidir (Megill, 2012: 272). Müzisyenin, yazarın, şairin, ressamın veya heykeltıraşın geriye itildiği bir sanat ve edebiyat anlayışında sanatçının ölümü kendiliğinden ilan edilir. Bir metafor olarak kullanılan sanatçının ölümü ifadesi ile Nietzsche'nin de işaret ettiği gibi kendi anlam dünyasını oluşturan bir sanat anlayışı vurgulanır.

Postmodern sanat estetiğinin belirleyici özelliklerinden biri, sanat eserinin sanatçıdan bağımsız olarak var olduğuna ve kendi kendini var ettiğine olan inançtır. Buna göre yapıt ile sanatçı arasında belli bir mesafe vardır. Sanatçı, eserin mutlak yaratıcısı ve ona orijinalliğini veren kişi olmaktan çıkmıştır. Zaten sanatçı başka eserlere öykünerek veya onlardan alıntılar yaparak yapıtını kurgular. Böyle bir sanatçı, artık klasik manada bir sanatçı olarak kabul edilemez. Geleneksel anlamda sanatçı, büyük kabiliyetleri olan üstün bir insan olarak düşünülmüştür. Postmodern dönemde ise ondan dâhilik sergilemesi beklenmez; o sadece var olan şeyleri bir araya getirir. Bu yüzden eser üzerindeki otoritesi silikleşir.

Sanatçının ölümünün ilan edilmesinin, sanat eserinin öne çıkarılması anlamına geldiği söylenebilir. Çünkü sanatı bir oyun olarak belleyen postmodernistler bütün fantezilerin gerçekleştiği alanın çok yönlü olmasını arzularlar. Onlara göre eser, sanatçının eseri ortaya koyma süreci bittikten sonra her yönüyle sanatçıdan kopar. Bundan ötürü sanatçının eserde neyi kastettiği veya niyetinin ne olduğunu anlamaya kalkışmanın hiçbir faydası yoktur. Önemli olan okuyanın, dinleyeninin veya izleyeninin haz alıp almadığıdır.

Edebiyat açısından yaklaşıldığında, yazarın ölümü edebî metinlerin ön koşulu olarak kabul edilir. Postmodernistler, Emre'nin söylediği gibi okuyucuyu öne çıkararak yazarın ölümünü baştan ilan ederler (2006: 185). Edebî metinler, okuyucunun dolduracağı anlam boşlukları ile sunulur. Olayların, kahramanların, zamanın ve mekânın belirsizlik çerçevesinde tasarlanması; mecazların, sembollerin, çağrışımların çok boyutlu olması, modern metinlerde rastlanmayacak kadar karmaşık bir yapı meydana getirir. Okuyucu adeta metinle cebelleşerek okumasına devam eder ve metni yeniden inşa eder. Anlamın okuyucu tarafından oluşturulduğu süreçte yazar, pasifleşir ya da postmodernistlerin değişimiyle ölür.

Yazma sürecinde yazan kişinin metinden bağımsızlaştığını düşünen Barthes, postyapısalcı dilbilimin sunduğu olanakların yazarın, yazan kişiden daha fazla bir şey olmadığını gösterdiğini söyler. Onun açıklamasına göre sözcelemenin<sup>23</sup> her aşaması boşluklarla doludur ve sözceleme özne olmadan da mükemmel bir biçimde işler (Barthes, 2014: 64). Yani metin, yazarından bağımsız bir şekilde bir sistem olarak vardır. Her okuyucu, okuma sürecinde metnin anlam sistemini kendisine göre inşa eder. Yazarın varlığının, metnin çalışma düzeni üzerinde herhangi bir etkisi yoktur.

### ***Pop Sanat (Popart)***

Dadaistlerin, sıradan objeleri sanat eseri olarak sunmaları, sanatın üstündeki kutsal hâleyi (aura) uçurur. XX. yüzyılda sanat, günlük hayat ile iç içe girer; sanatçılar eserleri ile hayat arasındaki uçurumu ortadan kaldırırlar. Postmodern sanat estetiği, söz konusu anlayışı benimseyerek “popüler imajları ve kaynakları sanat bağlamında kullanır” (Ward, 2014: 74). Popüler kültüre yaslanan postmodern söylem, sanatta da popüler kültürden faydalanarak pop sanatın (pop art), yayılmasını önceler. Pop sanat; eklektizm, çoğulculuk, aşkınlığın sonu ve parçalılıkla ilintilidir. Günlük hayat ile sanat arasında sınırları kaldıran sanatçı, eserine diğer eserlerden aldığı parçaları yapıştırır veya sanatsal değeri olmayan konuları işler. Eklektik bir hüviyete bürünen eser, farklı özelliklerin bir arada bulunduğu, bütünsellikten yoksun çoğul yapıya bürünür. Bu şekilde bütünlükten yoksun olan sanat eseri, sanatçının da arzuladığı gibi parçalı bir görüntüye sahip olur.

<sup>23</sup> Sözceleme, sözce üretim edimi anlamına gelir. Bireyin sözceleri belli bir bağlam ve durum içinde gerçekleştirmesidir (Vardar, 1998: 189-190).

Pop sanatta, sanat faaliyetinde aşkınlık düşüncesinin yeri yoktur. Bu anlayış, öteden beri sanatı yüce bir faaliyet olarak gören bütün yaklaşımlarla çelişir. Bilindiği üzere Aristoteles, *Poetika* adlı eserinde, sanata yüklenen yüce anlamların sanat eserlerini aşkınsallaştırdığından söz eder. Bir eserin iyi olabilmesinin şartı, uyandırdığı acıma ve korku yoluyla kişiyi kötülüklerden arındırmasına bağlıdır (Aristoteles, 2013: 29). Esere içkin olan anlamlar, onu diğer insan faaliyetlerinden ayırır. Sanat, insanda belli duygular uyandırmak için icra edildiğinden kendi varlığının ötesinde bir anlama sahip olur. Yüzyıllarca, değişik eğilimler ortaya çıkmışsa da sanatın aşkınsal boyutunun olduğu düşüncesi, genellikle kabul görmüştür. Sanat tarihine genel olarak bakıldığında Kant, Hegel ve Croce gibi önemli estetik kuramcılar başta olmak üzere birçok kişinin sanatın aşkınsallığını dile getirdiği gözlemlenir. Postmodernistler, sanat eserinin bir şeyleri temsil etmesine veya kendi varlığının ötesinde yüce değerleri barındırması gerektiğine inanmazlar. İşte pop sanat böyle bir inançsızlığın olduğu yerde başlar. Baudrillard'ın ifade ettiği gibi pop sanat; perspektifin, çağırışının, tanıklığın, yaratıcı edimin sonunu getirir. Sanatçı, pop anlayışı ile bu dünyayla bütünleşmeyi ve bu şekilde kültürde aşkınlık anlayışını ortadan kaldırmayı hedefler (Baudrillard, 2012: 132).

Pop sanat eserleri, postmodern düşünce ile yakından ilişkilidir. Teknolojinin olanaklarından faydalanan sanatçılar, nesnelere mekânın ve zamanın olanaklarına göre düzenlemek yerine gerçekliği kıırarak adeta yeni bir gerçeklik oluşturmaya çalışırlar. Özellikle popüler kültür ürünlerini, (Marilyn Monroe'nin resimleri, koka kola şişeleri vb.) asıl kullandıkları alandan koparıp sanat alanına yerleştirirler. Böylece “nesnel evrene ait olan her şey, kendi olarak sanatta varlığını sürdürür ve yorumlamanın ötesinde bir gösterge olarak kendini yansıtır” (Şahiner, 2008: 141). Postmodernistlerin, nesnelere asıl kullandıkları alanların dışına çıkarmaları, sanat ile gerçek hayat arasındaki sınırları ortadan kaldırır. Sarup'un da vurguladığı üzere sanatçılar, pastiş, parodi, ironi yöntemleriyle yapıtlarını oluştururlar. Bu da birçok eleştirmenin postmodern sanatın, derinlik üzerine değil yüzey üzerine odaklandığı şeklinde yorum yapmasına yol açar (Sarup, 2010: 186-6).

Sanayi sonrası toplumlarda, sanatın tüketim ürününe dönüşmesi, sanata ve sanatçıya olan güvenin sarsılmasını tetikler. Günümüz sanatında mantık, simetri,

harmoni, birlik ve bütünlük gibi ilkeler yerini mantıksızlık, düzensizlik, karmaşıklık ve parçalılığa bırakır. Çünkü tüketim nesnesine dönüştürülen bir eser ancak mantıksızlık ve karmaşıklıkla izah edilebilir. Su'nun da söylediği gibi Duchamp'dan sonra sanatla gündelik hayat arasındaki sınırlar kaldırılır, elit ve popüler kültür arasındaki geleneksel ayrımlar önemsizleştirilir (2014: 20-21). Böyle bir sanatın ortaya konulması için öncelikle hayatın parçalanmışlığının ve karmaşıklığının işlenmesi gerekir. Nitekim postmodernistler, insanların günlük tükettiği ürünleri, sanatta bir araya getirerek çağımızın karmaşıklığını ve parçalanmışlığını yansıtmaya çalışırlar.

Pop sanatta, eserin misyona sahip olması gerektiği düşüncesi de terk edilir. Çünkü büyük bir anlamsızlığın hüküm sürdüğü postendüstriyel çağda, ideolojik söylemler ve ahlakî değerler geçersizleşmiştir. Çünkü ahlak da ideoloji de anlamlı bir düzenin arzulandığı yerde var olur. Oysaki günümüzde anı yaşa sloganı hayatın, varoluşun anlamı üzerinde düşünmeye engel olmaktadır.

Postmodernistler, kitlelerin estetik kaygılarına ve satın alma alışkanlıklarına göre eserlerini kurgularlar. Adnan Turani, sanat faaliyetinin böyle bir yapıya evrilmesine, 1960'lardan sonra yaşanan sosyal değişimlerin neden olduğunu söyler. Televizyonun yaygınlaşmasında sonra, birer estetik otorite olan aydınların ve düşünürlerin toplumun kültürel zevki üzerindeki etkisi zayıflar (Turani, 2008: 186). Medya aracılığıyla sanat eserleri hakkında yorum yapan eleştirmenlerin, eserlerin estetik özelliklerini ortaya koymaktan ziyade reklamlarını yapmaya kalkışmaları, sanatın piyasanın bir ürününe dönüşmesine yol açar. Kültür endüstrisi, sanatın kitlelerle en hızlı nasıl temasa geçeceğini yollarını ararken aydın otoritenin olumsuz etkilerinin farkına varır. Estetik ilkelere hâkim olan bir aydının değerlendirmelerinde ekonomik kaygılar bulunmaz. Bundan dolayı pazarlamayı esas alan kültür endüstrisi ve pop sanat anlayışında, aydın duyarlılığı yerini kitle zevkini yönetme yollarına bırakır. Kitlelerin zevkini yöneten eleştirmenler ise moda kültürü doğrultusunda tercih ettikleri sanat ürünlerinin sunumunu yaparak dolaylı yollarla onları pazarlarlar.

Postmodernistler, sanatsal biçimlendirme alışkanlığını tümenden dönüştürürler. İnsanların günlük hayatta kullandıkları nesnelere bir kalıba sokup sanata aktarmak yerine kişilerin nesnelere farklı perspektiflerle bakmalarını sağlarlar. Bu sadece



plastik sanatlar için geçerli olan bir durum değildir. Roman, öykü ve şiir gibi edebî türler ile sinema, resim gibi alanlarda da kullanılan imajlar alımlayıcı öznelere belli başlı perspektifler sunar. Sanatta meydana getirilen evren, kişinin karmaşıklaşan, anlamsızlaşan ve parçalanan hayata daha güçlü algılarla temas etmesini sağlar. Pop sanat bu yüzden dış merkezlidir. Şahiner'in de ifade ettiği üzere sanayileşen ülkelerde, kentsel çevreyle kurulan ilişkinin bilince çıkarılması pop sanatı doğurur (2008: 136). Sanat, sanatçının imgelem gücünün aracılığıyla iç dünyasını nesnelere aktarması değildir; dış dünyadaki nesnelere kendi başlarına var olmasıdır. Artık sanatın özü, sanat objesinin varlığından daha değerli değildir. Endüstri sayesinde, sanatın eşsizliği ve biricikliği dağılıp gittiğinden sanatçı, geleneksel temsil problemleriyle uğraşmaktan vazgeçerek kendisini bir tasarımcıya dönüştürür. Onun amacı, tasarlayacağı eserlerden kitlelerin daha fazla haz almalarıdır.

Pop sanata olumsuz yaklaşımların sayısı hayli fazladır. Sanatın, kültür endüstrisi nedeniyle soysuzlaştırıldığını düşünen postmodernizm karşıtlarına göre sanat eserleri birer ticari metaya dönüştürülmüştür. 1950'lerden sonra açılan birçok serginin sponsorluğunu küresel şirketlerin yapması ve çoğu pop sanat eserinin bu şirketler tarafından pazarlanması sanatı ticari bir faaliyete indirger. Sergiler sayesinde, sanatın değeri pazarlamadan sorumlu otoriteler tarafından belirlenir ve kitlelerin estetik zevkleri yine aynı otoriteler tarafından yönlendirilir. Bu durumda sanat denilen uğraş, aldatmaca ve yönlendirme olarak telakki edilir.

### ***Kiç (Kitsch)***

Uzun zaman önce kullanılmasına rağmen *kiç* kavramı, postmodern sanat ile özdeşleştirilmiştir. Birçok kişiye göre zevk körlüğü anlamına gelen *kiç*, mimariden romana, sinemadan tiyatroya, şiirden müziğe kadar birçok sanat faaliyetini etkilemiştir. Aynı zamanda popüler kültürle de ilintili olan *kiç*, “değersiz ve adi el işi ve fabrika mamülleri” (Turani, 2014: 33) anlamına gelir. İlk başlarda ıvır zıvır ev eşyalarını belirtmek için kullanılan bu terim, 1960'lardan sonra sanat değeri olmayan ama sanat değerine sahipmiş gibi düşünülen nesnelere yerine kullanılır. Bodei, *kiç*in ucuz ve bayağı anlamlarına geldiğinden söz eder. Ona göre *kiç*, tam olarak sanat haline gelmemiş ve güldürücü türden eğilimler için kullanılır (Bodei, 2008: 78). Bu açıdan yaklaşıldığında *kiç*in, parodi yönünün öne çıkarıldığı görülür. Günümüzde

insanların güzellik olgusuna yönelik yaklaşımlarının estetiksizleştirilmesi, ki kültürü sayesinde olmuştur. Sanat eserlerinin komik bir kopyası olarak düşünülen ki nesnelere, sanatın estetik yönünü bayağılaştırır. Baudrillard'ın vurguladığı üzere ki, güzelliğin ve orijinalliğin karşıısına simülasyon (taklit) estetiğini koyar. Her yerde taklit ettiği sanat eserini ya daha büyük ya da daha küçük şekilde yeniden üretir (Baudrillard, 2012: 126). Ki, taklit ettiği eseri hafife alır ve sanatın içkin anlamlarını önemsemez.

Bugün itibariyle ki, hem postmodern hayatın hem de postmodern sanat estetiğinin önemli bir unsuru haline gelmiştir. Genel olarak, iki türlü kiten söz edilebilir. Birincisi, özellikle plastik sanatlarda ve ss eşyalarında sıradan nesnelere kullanarak sanat değeri olmayan ürünler ortaya çıkarmak; ikincisi, özellikle edebiyatta daha önce işlenmiş ve bilinen bir konuyu büyülü bir hale getirerek anlatmaya çalışmak. Birinci türden ki, endüstrinin olanaklarından faydalanarak sanat değeri olmayan nesnelere ucuz ve seri üretimleriyle ilişkilidir. 1930'larda Almanya'da, sıradan halkın evini süslerken ucuz fabrikasyon ürünlerini kullanması ile ki kültürü başlamıştır. Postmodern hayatta alt kültür ile üst kültür arasında ayırımın ortadan kalkmasında ki türü nesnelere büyük bir etkisi olmuştur. Pop kültürün yükselişe geçtiği 1960'larda plastik kolyelerin, ucuz güneş gözlüklerinin ss eşyası olarak kullanılması, değerli tablolar yerine afişlerin duvarlara asılmaya başlanması sanatın sıradan halk tarafından sıradan nesnelere deneyimleniyormuş hissini verir. Ki sayesinde nesnelere, sanat maskesini takarak her şeyin kopyalandığı bir dönemde, başka bir şeyin kopyası haline gelirler.

İkinci türden ki, modern sanatın ötesine geçmeye çalışan bir anlayışın neticesinde ortaya çıkmıştır. Modern sanatın tükenmişliğe girdiğini düşünen postmodern sanatçılar, büyüsü bozulan dünyayı büyülü hale getirmek için modern sanat tarafından dışlanan konulara yönelirler. Bilinen tarihî bir olay veya sıradan aşk ilişkisi, postmodernistler tarafından gizemli hale getirilerek bu yolla sanat tüketicilerinin büyüsü kaybolan dünyadan büyülü bir alana geçiş yapmaları sağlanır. Postmodern yapıt ile temasa geçen birisi, sanatçı tarafından oluşturulan kurmaca dünyada muhtemelen bilindik nesnelere, kişiler ve konular arasında bir serüvene çıktığı hissine kapılacaktır. Bilinen ve daha önce işlenmiş olan temalar,

postmodernistler tarafından önemli bir estetik değer olarak sunulur. Kiç bu yönüyle, Calinescu'nun da belirttiği üzere, aldatıcı bir düşselliğe ve *katharsis* (arınma) vaadine sahiptir (2011: 254). Lukacs da kiçin yalanı temel aldığını söyleyerek onda, dünyayı doğru bir şekilde yansıtmak yerine sanatın, gerçekten yoksun isteklere ve yanılısamalara uydurma gayretinin olduğunu söyler (Lukacs, 2001: 38). Kiç; gerçeği, popüler kültür doğrultusunda çarpıtarak biçimlendirir. Postmodernistler, tarihî bir gerçeği veya bir toplumun hayatî problemlerini sanata aktarırken bir misyona sahip olmayı istemezler. Onlar için önemli olan sanat eserinin tüketiciyle bir şekilde buluşmasıdır. Bu noktada kiç anlayışından faydalanırlar. Herkesin ulaşabileceği ve herkesin haz alabileceği bir eserin pazarlanması daha kolay olur. Burada hemen şunu eklemekte fayda vardır: “Kiçin her bir unsuru tümüyle değersiz değildir. Ara sıra nitelikli şeyler, sahici halk kültürü tadı veren şeyler de” (Greenberg, 2009: 253) kiçte mevcuttur. Ayrıca kiç, salt kitlelerin zevkini yönetebilmek ve onları tüketime alıştırmak amacı da taşımaz. Nitekim kitlelerin kendisi kiç olandan haz almakta ve onunla, alt düzeyde de olsa estetik bir etkileşime girmekte sakınca görmemektedir.

Calinescu, kiçin ucuz ve herkesin ulaşabileceği türden olması gerektiğini söyler (2011: 260). Edebiyatta daha önce işlenmiş konular, kişiler ve olayların tekrar işlenebilme kolaylığı kiç için bulunmaz bir fırsattır. Diğer sanat dallarında ise sanatçılar atıl durumdaki maddeleri veya çok ucuz olan nesnelere kullanarak kiç türünden eserler ortaya koyarlar. Ama postmodernistler sadece ucuz ve kolay ulaşabildikleri için söz konusu maddeleri kullanmazlar. Sanayi sonrası toplumlarda gerçeğin simülasyona dönüşmesi ve her şeyin sıradanlaşması, postmodernistleri kiçe yönelmeleri noktasında yöreklendirmiştir. Nitekim sanat tüketicileri de maliyetleri ucuz olduğundan kiç ürünleri tercih ederler. Sanatın, modern ve geleneksel sanat yaklaşımlarından uzaklaşması, kiç kültürünün yayılmasına hizmet eder. Postmodernistler, orijinal sanat eserlerini ortaya koyma gibi bir gayeye sahip olmadıkları için sanatta her türlü taklidi mübah görürler. Nitekim kiç anlayışında, diğer sanat eserlerine öykünme olumlu karşılanır.

Postmodernistler, her şeyin sanat olabileceği fikrine sahip oldukları gibi marjinal olan herkesin de sanatçı olabileceğine inanırlar. Çünkü kiç anlayışı, her nesnenin sanat eseri olabileceği anlamını taşıdığından herkes nesneyi sanata

dönüştürebilir. Daha açık bir ifadeyle söylenilirse kiç, hem sanat eserini hem de sanatçıyı geleneksel anlamından kopararak sıradanlaştırır. Postmodern sanat ile geleneksel sanat arasındaki en büyük farklılaşma burada başlar. Sanatçının dâhiliğini ve sanat eserinin özgünlüğünü savunan anlayışlara karşı postmodern söylem, günlük nesnelere ile sanat eserleri arasındaki ayırımı ortadan kaldırarak sanatçının marjinalliğini dile getirir.

### ***Parçalılık***

Sanat ve edebiyatta parçalılık, bir eserin anlam veya biçim açısından birlik ve bütünlük gösterememesidir. Geleneksel sanatta, eserin bütünlüğe sahip olması beklenirken modernist sanat ile bu anlayış kaybolmaya başlar. Biçimsel ve anlamsal yönden bütünlük göstermeyen eserler, kusurlu kabul edilirken bazı modernistler ve postmodernistler bilinçli bir şekilde eserlerini bütünlük ve birlikten yoksun bir biçimde kurgularlar. Postmodernistler, metnin bütünlüğünü reddederek başka metinlerden aldıkları parçalarla eserlerini meydana getirirler. Bunu yaparken bir araya getirdikleri parçaların harmoni oluşturmalarını düşünmezler, bilakis parçalı yapının okuyucu için yeni anlamları doğuracağına inanırlar.

J.M. Bernstein, Adorno'nun *Kültür Endüstrisi* (Culture Industry) adlı eserine yazdığı sunuşta, parçalı edebiyatta kesinlik iddiasının olmadığını belirtir. Bernstein'e göre parçalı yazın modernisttir ve yazarlar parçalı yazın ile farklı perspektifleri çoğaltmaya niyetlenirler (Adorno, 2012: 18). Çok seslilik ve çok kültürlülük, eserin birçok perspektife göre okunmaya elverişli olacak biçimde kurgulanmasıyla sağlanır. Siyasette, ekonomide, eğitimde kısacası hayatın her alanında çok sesliliği ve çok kültürlülüğü savunan postmodernistler, edebî metnin organik bütünlüğünü bozarak farklı parçaları aynı yerde bir araya getirirler. Bu yolla savundukları düşünceleri, sanat alanına da yansıtmış olurlar.

Postmodernistler; teknolojinin ve ileri kapitalizmin yaşam koşullarının, hayatı parçaladığını iddia ederler. Mesela “Lyotard, ısrarla bütünlüğü reddederek dil oyunlarının, zamanın, öznenin ve toplumun parçalı oluşunun üzerinde durur” (Su, 2014: 157). Ona göre postmodern durumun ayırt edici özelliği her yerde birliğin ortadan kalkması ve yerini parçalılığa bırakmasıdır. Eğitimden sağlığa, turizmden

alışverişe yaşamın bütün unsurları dağınıklık arz eder. Eğitimin okullar ile sınırlı kalmaması, sağlık hizmetlerinin hastaneleri aşması, alışverişin internet ve telefon aracılığıyla her yerden yapılıyor olması kuramcılara göre hayatın bütünlüğünü bozar. Doğal olarak bireyler de hayatın bu akışına kapılarak benliklerinde parçalanmaya maruz kalırlar. Aktulum, “ben”in parçalı yapısının, eserin parçalı yapısını belirlediğini söyleyerek edebî metinlerdeki parçalılık ile bireyin parçalılığı arasındaki ilişkiye dikkat çeker (2004: 25). Postmodern toplumda akışkan, parçalı çoklu kimlikler öne çıktığı (Çabuklu, 2010: 72) için yazarlar, postmodern öznelerin kendi bedenlerini ve ruhlarını deneyimleyecekleri metinler meydana getirirler.

Parçalılık, aynı zamanda sanat eserlerinin heterojen olmaları anlamına gelir. Heterojen yapı, alımlayıcı öznelerin farklı anlamlara ulaşmasına yardım eder. Postmodern metinler parçalı yapılarından ötürü anlamsal kopukluklara yol açabilir. Aktulum’un da ifade ettiği üzere yazar bu kopukluğu zaten arzulamaktadır. Çünkü parçalılık özelliğiyle okur, anlamsal kopuklukları birleştirmeye çalışarak aktif bir şekilde anlam üretimine dâhil olur (Aktulum, 2004: 26). Bu yüzden metnin parçalı dokusu, postmodern söylemin genel özelliklerine uygun bir şekilde birliği ve bütünlüğü bozar.

### ***Eklektizm***

Eklektizm, “kişinin ya da filozofun dünya görüşünü ya da düşünce sistemini oluştururken farklı hatta karşıt fikirleri, inançları ve öğretileri systemsizce bir araya getirme tavrıdır” (Cevizci, 2011: 537). Postmodern sanatın, genel özelliklerinden biri olan eklektizm, çoğulculuk ve parçalılıkla ilintilidir. Postmodernizm; felsefede, ahlakta ve bilimde olduğu gibi sanatta da mutlak değerleri ve doğruları kabul etmez. Sanat eserinin hem biçim olarak hem de içerik olarak mutlak değerlere ve doğrulara bağlanamayacağı görüşünü savunduğu için farklı birçok özelliğin bir arada bulunmasında sakınca görmez. Ayrıca sanatçının yapıtını oluştururken diğer eserlerden malzeme almasını olumlu karşılar. Kısacası postmodern sanat, mutlak güzellik anlayışını reddederek birçok eserden ödünç alınan konuları, kişileri aynı zeminde buluşturur. Söz gelimi bir edebiyat eserinde halk masallarından alınan bir karakter, tarihî bir şahsiyetle aynı olay örgüsü içerisinde işlenebilir ya da postmodern üslupla inşa edilen bir binada modern süslemeler ile geleneksel süslemeler aynı

duvarda bulunabilir. Postmodernizm eklektik yapısından ötürü renkli, çok sesli ve çok kültürlü olarak nitelendirilir.

Geleneksel sanat görüşlerinde başka sanatçıları ve eserlerini taklit etmek bir kusur olarak karşılanırdı. Postmodern sanat estetiğinde ise eserin çoğul anlamları barındırması için başka eserlerden malzeme ödünç almasının gerekli olduğu dillendirilir. XX. yüzyılın önemli mimarlarından biri olan Charles Jencks, eklektizmin seçim şansı olan bir kültürün doğal evrimi olduğunu söyler. Ona göre “farklı çağları kültürleri yaşama olanağımız varsa neden kendimizi şimdiki zaman ile sınırlayalım ki” (Harvey, 2010: 107)? Postmodernistler, eklektizmi bir sınırlama olarak görmezler, dolayısıyla özgürlüğün ve özerkliğin doğal bir sonucu olarak başka eserlere başvururlar. Bu şekilde, uzak geçmişte kalmış üslupları kendi eserlerinde kullanırlar. Postmodern söylemin özgürlük ve özerklik talepleri sanatın bilinen kalıplarının bozulmasına yol açar. Eklektizm, bu noktada sanatın kurallarını en fazla bozuma uğratan yöntem olarak karşımıza çıkar.

Postmodern edebiyatta eklektizm, yazarların başka metinlere pastiş, kolaj, montaj, parodi gibi yöntemlerle başvurmalarıyla gerçekleşir. Postmodern yazarlara göre özgün hiçbir metin yoktur, her bir metin bir önceki metinden izler taşır. Bu yüzden metinde orijinallik aramak anlamsız bir uğraştır. Bir metnin içerisine başka bir metni yerleştirmek, anlamın çoğalmasına ve eserin renklenmesine hizmet eder. Bir metni başka bir metne yerleştirme işlemi bazen dalga geçerek bazen olduğu gibi koparıp yapıştırarak bazen de öykünerek yapılır. Postmodernistler, popüler ile seçkin olanı ayırt etmeksizin hepsini bir arada kullanmaktan çekinmezler. Önemli olan konunun veya kişinin seçkinliği değil, metne renk katıp katmadığıdır.

Kimi modernist akımların aksine postmodernizm hayatla dalga geçebilmek için her şeyi bir oyuna dönüştürür. Modern sanatın ciddiyetini bozarak sanat faaliyetini bir eğlenme alanına çevirir. Bu doğrultuda başka eserleri birbirine ekleyerek eserin yüce gayelere hizmet etmesi gerektiği düşüncesini yıkar. Başka eserlerin birbirine eklendiği ve bir oyun alanına dönüşen sanat yapıtının yüce gayelere hizmet etmesi beklenemez. Postmodern eserler, sanatçının ve alımlayıcı öznelerin arzularının harekete geçtiği fantezi alanlarıdır.

### *Nostalji (Retro)*

Genel olarak modernist sanat, modernitenin devrimlerinde olduğu gibi mevcut olanı yıkarak yerine daha iyi ve daha güzel olanı getirdiğini iddia eder. Geçmiş ile bağını olabildiğince kopararak şimdiye veya geleceğe yöneltir. Postmodern sanat ise geçmişle yeni bağlar kurmaya, geçmiş üslupları mevcut olanlarla birlikte kullanmaya yeltenir. Postmodernistlerin geçmiş ile kurdukları ilişki, nostalji terimi çerçevesinde açıklanabilir. Kelime anlamı olarak sıla, özlem, hasret anlamlarına gelen nostalji, Yunanca *nóstos* (yuvaya dönüş) ve *álgos* (acı) kelimelerinin birleştirilmesiyle türetilmiştir (Nişanyan, 2010: 451). Bugün sanattan modaya birçok alanda geçmişte kalan bir üslubu yeniden canlandırmak veya modası geçmiş olan bir konuyu yeniden işlemek anlamında kullanılır. İngilizcede, modası geçmiş olan bir şeyin yeniden moda yapılması anlamına gelen *retro* sözcüğü ile benzerdir. Watson, postmodern durumun ve tasarımlarının en iyi retro kelimesi ile ifade edilebileceğini söyler. Ona göre içinde bulunduğumuz dönemde, günlük hayatta kullandığımız birçok ürünün üzerinde hayali bir geçmişin havası oluşturulmaya çalışılıyor (Watson, 2006). Ev eşyalarından giydiğimiz giysilere kadar birçok ürünün üzerinde, kırk elli yıl öncesinin tasarımlarını fark etmek mümkündür.<sup>24</sup> Postmodernizmde, nostalji veya retro, geçmişi bugüne eklemek anlamında kullanılır.

Nostalji veya retronun postmodern sanat estetiğinin oluşmasında önemli bir yeri vardır. Sanayi sonrası toplumlarda kimliği ve benliği aşınmaya uğrayan sanatçının çıkış yolu olarak nostaljiye yöneldiği fark edilir. Postmodern çağda, yaşam koşulları içerisinde çarpınan sanatçı için eski zamanların kültürel sembolleri çekici gelir. Modern sanatçının yok saydığı bu sembollerin sanatı canlandıracağını düşünerek, anlatım olanakları kısılan veya kısıtlanan eserinin yönünü geçmişe çevirir. Nostaljik eğilim, Harvey'in vurguladığı üzere krize girmiş çağda kişinin güven duygusunu artırır ve kendisini muhafaza etmesini sağlar (2010: 107). Siyasî ve sosyal her türlü krizin ve karmaşanın ağırlığını omuzlarında hisseden sanatçı, geçmişin değerlerini ödünç alarak bu durumdan bir nebze kurtulur.

---

<sup>24</sup> Son yıllarda ülkemizde, reklam filmlerinin şarkılarının, yetmişli yılların popüler sanatçılarından ödünç alınması retro anlayışla açıklanabilir.

Nostalji, bireysel boyutuyla geçmişe duyulan özlem, modern insanın kendi yaşadığı ya da özlemini çektiği bir dönemi hayal etmesi olarak açıklanabilir (Engin Alpat, 2010: 15). Kişinin çocukluk döneminde moda olan elbiseler, önemli siyasî figürler, film yıldızları nostaljik değere sahiptir. Kişi, bunları şimdiki zamana aktararak yeniden yaşamaya yeltenebilir. Birçok insan geçmiş zamandaki bir şeye özlem duyar ve onları yeniden deneyimlemek ister. Psikolojik bir vaka olarak nostalji, insanın yaşadığı anın geçmişe nazaran değersizleşmesinden ötürü ortaya çıkar. Postmodern sanatçılar da modernitenin değersizleştirdiği bir dünyada geçmişte kalan değerleri yeni bir üslupla dile getirerek nostaljik bir tavır takınırlar. Eserlerinde ya kendi çocukluk dönemleri ya da modern hayattan evvelki çağlara ait konuları, kişileri işlerler. Böylece hem modern sanat estetiğine karşı dururlar hem de eserlerini içerik ve biçim açısından renklendirmeye çalışırlar.

Postmodernistler, geleneksel değerlerden faydalanmakta herhangi bir sakınca görmezler. Almasulu'nun belirttiği gibi postmodernistler de gelenekçiler de geçmişin yapıtlarıyla sanat yaparlar (2008: 21). Fakat postmodernistler, gelenekçi ve muhafazakâr kesimlerin yaptığı gibi geçmiş değerleri diriltmeye çalışmazlar. Kendi eserlerinin çok sesli anlatımına, çok kültürlü yapısına katkı sağlamak için geçmişe yönelirler. Jameson, sinemadan yola çıkarak postmodern sanatçıların nostaljiye yönelme amaçlarını anlatır. Ona göre postmodernistler geçmişin değerlerini asla moda haline getirme niyetinde değildirler. Onlar olabildiğince stilistik açıdan geçmişin cilalı imgelerinden yararlanmaya çalışırlar (Jameson, 2011: 59). Her ne kadar McRobbie, nostaljinin geçmişi sadık bir şekilde yeniden yaratmak olduğunu (2013: 214) söylese de postmodern sanatçıların geçmişe sadık kaldıkları söylenemez. Postmodernistler Nietzschevari bir şekilde “eskiyi yok etmeden eskiyi ciddi ölçüde muhafaza ederek yeniyi kurmak” (Şaylan, 2009: 158) düşüncesine sahiptirler. Fakat eserleri, sadece geçmişin bir tekrarı değildir, yeniden de daima izler taşır. Onlar, “geçmiş ne reddeder ne de taklit eder; bugünü zenginleştirmek için geçmişi tekrar kazanır ve genişletir” (Kumar, 2013: 137).

Nostaljinin sık kullanıldığı alanların başında edebiyat gelir. Postmodern metinlerde nostalji vazgeçilmez bir unsurdur ve “nostaljinin gerçekleştirilme düzlemi, montajdır. Burada, yazarın kendine göre birtakım amaç ya da beklentileri



olmakla birlikte bu amaçlardan biri de tarihin hiçbir zaman peşimizi bırakmıyor oluşudur” (Emre 2006: 154). Tarihin olup biten olaylar zinciri olarak gören modern yaklaşımların aksine postmodernistler; geçmişini bugüne, bugünü geçmişe ya da geleceği bugüne, bugünü geleceğe götürerek çizgisel zamanı kırarlar. Özellikle geçmişe yönelirken takındıkları tavır ile modernistlerden ayrılırlar. Onlara göre geçmiş tekrar tekrar işlenebilecek bir hazinedir. Bu yüzden, sadece geçmişteki olayları, kişileri veya konuları ele almazlar, aynı zamanda geleneksel anlatım tarzlarından ve geçmiş zamanın dil özelliklerinden de faydalanırlar. Ülkemizde postmodern tarzda yazan İhsan Oktay Anar, Elif Şafak, Orhan Pamuk gibi romancıların Osmanlıca'nın imkânlarından yararlanmaya çalışmaları dikkat çekicidir. Metinlerinde seci, tevriye, kalb, istiare gibi söz sanatlarına sıkça yer veren bu romancıların nostaljik bir eğilimle eserlerini yazdıkları söylenebilir. Bu romancılardan hiçbirinin amacı Osmanlıca'yı diriltmek değildir. Onlar, Osmanlıca sayesinde eserlerini renklendirmekte ve anlatım olanaklarını zenginleştirmektedir. Yıldız Ecevit'in söylediği üzere yazarların Osmanlıca kullanmalarındaki gayeleri gelenekselleşmiş dil kullanımları dışında bir alan açmaktır (2008: 334).

Postmodern sanat estetiğinin özellikleri burada ele aldığımızla sınırlı değildir. Farklı alanlar için değişik türden özellikler sıralanabilir. Fakat bu özelliklerin belli açılarda sanatçının ölümüne, nostaljiye, kiçe, parçalılığa, pop sanata veya eklektizme temas ettiği görülür. Örneğin postmodern edebiyatın önemli bir unsuru olan metinlerarasılık, eklektizm ile ilgilidir. Postmodern romanlarda sıkça karşımıza çıkan tarihî konuların işlenmesi özelliği ise nostaljiyle bağlantılıdır. Yine resim sanatında sıkça rastlanılan kolaj tekniği eklektizmle, popüler malzemelerin kullanılması ise pop sanatla ilişkilidir. Postmodern sanatın, farklı alanlardaki özelliklerini incelemek çalışmamızın kapsamını aştığı için bütün alanlar için geçerli olan özelliklerini incelemeyi uygun gördük.

## 2. 2. POSTMODERN ŞİİR

Hakkında büyük tartışmalar olmasına rağmen bir postmodern edebiyatın olduğu bugün itibariyle netleşmiştir. Fakat yapılan araştırmalara bakıldığında postmodern edebiyatın roman, öykü, tiyatro gibi türlerle sınırlandırıldığı görülür. Birçok inceleme metodunun da sözü edilen türlere göre düzenlendiği gözden kaçmaz. Şiirde de postmodernizmin etkilerinin olduğu, az da olsa dillendirilmesine karşın, bu etkilerin ne derecede olduğu Türkiye’de henüz ortaya konulmamıştır. Postmodern öykü ve postmodern romanın tanımının yapılmasına rağmen doğru dürüst bir postmodern şiir tanımı yapılmamıştır. Bundan dolayı postmodern şiirin, öncelikle tanımının yapılması, modernist şiir ile olan ilişkisinin ortaya konulması ve özelliklerinin belirtilmesi gerekir.

Postmodern şiirin tanımlanmasında yaşanan güçlüklerin bir kısmı, kavramın belirsizliğinden, bir kısmı genel olarak şiirin ontolojisinden kaynaklanır. Yukarıda postmodernizmin belirsizliklerini ve karmaşık yapısını açıklamaya çalıştık. Konunun anlaşılmasına yardımcı olması için postmodern şiiri tanımlamaya geçmeden önce, şiir sanatının ontolojisinden kaynaklanan problemlere değineceğiz.

Şiir türünün kökeni ve sınıflandırılması hakkında değişik görüşler mevcuttur. Şiir eğilimlerine bir çerçeve çizmek ve bu şiir eğilimlerinin ne zaman başladığını ve nasıl geliştiğini açıklamak kolay değildir. Söz konusu problem sadece şiir eğilimleriyle alakalı değildir, aynı zamanda bir edebî tür olarak şiirin ontolojisiyle de ilgilidir. Birçok edebî türün ne zaman ortaya çıktığı veya gelişmeye başladığı tarihlendirilirken şiirin hangi dönemde doğduğunu belirtmek zordur. Söz gelimi çoğu araştırmacı romanın atası olarak Cervantes’in *Don Kişot* eserini kabul eder ve bir edebî tür olarak romanın, *Don Kişot*’un yazıldığı XVII. yüzyılda ortaya çıktığını ileri sürerler.<sup>25</sup> Aynı şekilde tiyatro oyunlarının Antik Yunanlılar tarafından geliştirildiği eldeki yazılı kaynaklardan anlaşılmaktadır. Şiir türünün ise hem doğuşu hem de

<sup>25</sup> *Don Kişot*’un romanın atası olduğu hakkında birçok görüş mevcuttur. Söz gelimi Jale Parla, *Don Kişot*’un romanın öncüsü olduğu gibi anlatı kuramlarının kalbinde yer aldığını söyler (Parla, 2012: 18). Romanın kökeni ile ilgili şu çalışmalara bakılabilir: Ian Watt (2007). *Romanın Yükselişi* (1. Baskı). Ferit Burak Aydar (çev.). İstanbul: Metis Yayınları, Franco Moretti (2005). *Mucizevi Göstergeler* (1. Baskı). Zeynep Altok (çev.). İstanbul: Metis Yayınları, Philip Stevick (2004). *Roman Teorisi* (2. Baskı). Sevim Kantarcıoğlu (çev.). Ankara, Akçağ Yayınları, Jale Parla (2012). *Don Kişot’tan Bugüne Roman* (11. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

ortaya çıkış şekli ile ilgili değişik görüşler mevcuttur. Bu görüşlerden birine göre şiir, ilk insanlarla birlikte doğmuştur. Mesela Alman şair “Johann Gottfried Herder (1744-1803), insanların konuştuğu ilk dilin şiirsel olduğunu ifade eder” (Özlem, 2011: 35). George Thomson ise epik ve baladın kökeninin ilkel kabilelerde, dansların da sergilendiği törenlerde koro şeklinde söylenen şiirlere dayandığını ileri sürerek şiir türünün insanlık tarihi kadar eski olduğuna vurgu yapar (1991: 58). Geçmişten günümüze gelen sözlü kültürün zengin bir şiir malzemesine sahip olması, bu görüşü destekler niteliktedir.

İlk yazılı eserlerde görülen şiirsel anlatım, yazılı kültürden önce insanlar arasında zengin bir şiir geleneğinin olduğunun kanıtı olarak düşünülebilir. Sümerlerin kil tabletlere kazıdıkları yazıların şiirsel bir hüviyete sahip olması dikkat çekicidir.<sup>26</sup> Tarih boyunca dikilen birçok anıtın üzerindeki yazılarda şiirsel anlatıma rastlanır. Türklerin ilk yazılı eserleri olan *Orhun Abideleri*'nin şiirsel anlatımı konuyla ilgilenen herkesin malumudur. İlk yazılı metinlerde görülen şiirsel anlatıma kutsal kitaplarda da rastlamak mümkündür. Nitekim eski çağlarda birçok din adamı halkı etkileyebilmek için şiirin gücünden yararlanmaktaydılar. Sadece din adamları değil, filozoflar da şiir sanatından faydalanarak eserlerini uyaklı ve ölçülü yazarlardı. Mesela “Antik Yunan’da Ön-Sokratik (Pre-socraic) felsefe metinlerinin temel özelliği, ölçülü ve uyaklı yazılmış olmalarıdır” (Preus, 2007: 2). Ölçülü ve uyaklı yazılan metinlerin daha etkili olacağı düşünülürdü. Yine İslamiyet’ten önce Araplar arasında söz kültürünün büyük ölçüde şiirselliğe dayanması bu konuda verilebilecek güzel bir örnektir.

Şiirin tarihsel gelişimi hakkında değişik görüşler mevcut olsa da insanlar üzerindeki etkisi hakkında fikir birliği vardır. Ayrıca konuya ilişkin çalışmaları bulunan kişiler, şiirin, diğer edebî türlerden önce var olduğu düşüncesine sahiptirler. Böyle bir düşünceye varmalarında, eski çağlarda edebiyatın şiirsellikte eş anlamda kullanılması ve insanlığın ilk metinlerinin şiirsel bir anlatımla kaleme alınması etkili olmuştur. Yazının icat edilmesinden sonra, asırlarca hem edebî türler hem de

---

<sup>26</sup> Benno Landsberger’in aktardığına göre Sümerler’de şiir, eğitim ve öğretimin bir parçasıydı. Lirik ve epik şiirler okullarda öğrencilere yazdırılırdı (Landsberger, 1945: 143). Samuel Noah Kramer, Sümerlerin bütün edebî ürünlerinin şiir biçiminde yazıldığını söyler (Kramer, 1990: 229). Bu bilgilerden yola çıkarak yazılı tarihin başlangıcında şiirin önemli bir fonksiyonun olduğu iddia edilebilir.

edebiyat dışı metinler şiir formunda veya şiirsel bir anlatımla yazılır. Yunan trajedilerinin şiirsel anlatımı ve şiir formunda yazılması konuyla ilgili verilebilecek en güzel örnektir. Bugün bağımsız bir tür olan hikâyeler ve destanlar da eskiden şiir şekliyle yazılırdı. Homeros'un *İlyada* ve *Odyseia* destanları, Kırgızların *Manas* destanı şiir biçiminde yazıya aktarılmıştır. Yine Türk-İslam medeniyetinde önemli bir yere sahip olan birçok alegorik aşk hikâyesi, mesnevi nazım şekliyle yazıya aktarılmıştır.

Modern çağlara gelindiğinde deneme, roman, mektup, öykü, günlük gibi türler yaygınlık kazanmakla birlikte şiir var olmaya devam eder ve sanattaki özgün yerini korur. XIX. yüzyılda Avrupa'da, roman türü yükselişe geçse de şiir değişik akımlar vasıtasıyla yeni formlara girer. Bu dönemde, romana gösterilen ilgi şiirin ikinci plana itilmesine sebep olur, fakat değişik dünya görüşlerine sahip şairler yetişmeye devam eder. Daha önce saray veya kilise kurumu etrafında şiir yazan şairler, sokağa inerek modern kent hayatını anlatmaya başlarlar. XX. yüzyılın ilk yarısında sürrealizm ve dadaizm gibi avangart akımlar şairin yerini sorguladıkları halde geçmişten radikal bir şekilde sapan bir şiir, daima varlığını sürdürür. Diğer taraftan sanatı araçsallaştıran Marksist ekol kendi vadisinde büyük şairler yetiştirir. Uzunca bir süredir, Türkiye'de ve diğer ülkelerde şairin konumu ve şiirin etkisi tartışma konusu yapılmasına rağmen günümüzde de şairler yetişmekte, şiirler yazılıp okunmaktadır.

Şiirin ontolojisinden kaynaklanan bir problem de sınıflandırma ile ilgilidir. Geçmiş insanlık ile eşit olan şiir, öteden beri değişik kriterlere göre sınıflandırılmıştır. Mesela dinî konu edinmesine göre dinî ve lâdinî ya da işlediği temalara göre pastoral, epik, lirik, didaktik gibi isimlendirmelerle şiirler birbirinden ayrı ele alınır. Başka bir sınıflandırma ise vezne göre yapılan sınıflandırmadır; hece vezinli, aruz vezinli ya da serbest vezinli şiir. Diğer bir sınıflandırmada ise işlenen tema ile birlikte kullanılan vezin ve şiirin hitap ettiği kitle göz önünde bulundurulur: Divan şiiri, halk şiiri, tasavvuf şiiri gibi. Bir başka sınıflandırma ise modernizm ile birlikte ortaya çıkmıştır. Klasik şiir, geleneksel şiir, modern şiir, modernist şiir ve postmodern şiir adlandırmaları, modern bir zihnin ürünüdür. Burada vezin, tema, konu, üslup, şairin durumu ve şiirin yazıldığı tarih göz önünde bulundurulur.

Çalışmamızın konusu olan postmodern şiir; biçim, üslup ve konu açısından geleneksel şiirden ciddi anlamda farklılaşırken, modernist şiir ile birçok noktada benzerlik gösterir.

Postmodern şiirin kökeni ve özellikleri, modernist şiirden bağımsız ele alınıp incelenemez. Modernist şiirin, nerede başladığı ve nasıl yayıldığı tartışmalı iken postmodern şiiri incelemeye kalkışmak ciddi zorluklarla yüzleşmeyi gerektirir. Postmodernizm ile modernizm arasında ayırımın tam olarak yapıl[a]maması ve modernist unsurlar ile postmodernist unsurların iç içe geçmesi, konuya kavramsal bir çerçeve çizme noktasında araştırmacıların işini daha da güçleştirir. Bir şiiri postmodern yapan özelliklerin modernist şiirde de mevcut olması, iki şiir anlayışını birbirinden ayırmayı neredeyse imkânsız kılmaktadır. Modernist şiirin birçok unsuru postmodern şiire tevarüs ettiğinden iki şiir anlayışı arasındaki ayırlara odaklanmak gereksiz bir uğraştır. Buna rağmen bazı önemli ayırlara değinmekte fayda vardır. Sanayi sonrası toplumda yaşayan bir şairin benlik algısı ve sanatsal üretim biçimi, sanayi toplumunda yaşayan modernist şaire göre daha karmaşık bir izlenim verir. Bir önceki bölümde gördüğümüz üzere insanlık, özellikle Batı'da, XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren daha ileri ve daha karmaşık bir modernizmi deneyimlemektedir. Bu yeni modernizm deneyimi, kimileri tarafından postmodernizm (I. Hassan), kimilerine göre hipermodernizm (F. Jameson), kimilerine göre ultramodernizm (O. Paz) diye adlandırılmıştır. Adlandırmalar farklı olsa da sanattan siyasete, edebiyattan eğitime hayatın bütün pratiklerinde değişik bir evrenin yaşandığı noktada fikir birliğine varılmıştır. İşte tam da bundan ötürü sanat ve edebiyatın modernizmin ileri bir boyutuna evrildiği düşüncesi ortaya atılır. Denilebilir ki postmodern şiir denilen fenomen de böyle bir düşüncenin ürünü olarak doğmuştur.

Şiir, Batı edebiyatında olduğu gibi Türk edebiyatında da günümüze gelene kadar birçok süreçten geçer. Zaman zaman şairin konumu, şiirin mahiyeti sorgulanmış, geleneksel görüşlere karşı çıkılarak şiir ve şair için alternatif yollar önerilmiştir. Bugün şiirin postmodern özelliklere bürünmesi, diğer sanat dallarında olduğu gibi modernizmle birlikte başlar. Postmodern şiirinin birçok özelliğine ilk önce modernist şiirde rastlanır. Bu yüzden konuya modernist şiiri inceleyerek başlayacağız.

### 2.2.1. Modernist Şiir

Modern sanat ile modernist sanat aynı anlama gelmediği gibi, modern şiir ile modernist şiir de aynı anlama gelmez. Modern şiir, modernite ile başlayan şiirdir; modernist şiir ise XIX. yüzyılda, moderniteye yönelik eleştirel düşüncenin ekseninde gelişen şiir anlayışıdır. Fakat birçok araştırmacının, modern şiir ile modernist şiiri aynı anlamda kullandıkları gözden kaçmaz. Modernizm, tek bir sanat ve edebiyat akımını imlemez, aksine birden çok akımın oluşturduğu bir küme olarak tarif edilir. Bu küme içerisine giren sanat ve edebiyat akımları birbirinden farklılaşır, hatta bazen biri diğerine bir tepki olarak doğar. Bu yüzden sanat ve edebiyat alanında, genel geçer bir modernizm tanımı yapılamaz. Modernizm ile birlikte gelişen şiir de aynı çizgide ilerler. XIX. yüzyılın ortalarından XX. yüzyılın ikinci yarısına kadar geçen yüz yıllık sürede Avrupa’da birbirinden çok farklı olan şiir anlayışlarıyla karşılaşılır. Söz gelimi sembolizm ve fütürizmin şiir anlayışları arasında büyük farklar bulunur. Sembolist şair müziğe, sembole, dizeye yaslanırken fütürist şair, dizeyi parçalayarak anlam ve sesin oluşturduğu devinimden güç alır. Fütürizm ile sembolizm arasındaki bu farklılıkların benzerlerine, diğer şiir akımları arasında da rastlamak mümkündür.

Modern şiirden ayrıldığı noktaları ortaya koyarak modernist şiire bir çerçeve çizilebilir. XV. ve XVI. yüzyılda, Avrupa’da hümanizmin etkisiyle gelişen modern edebiyat, insanın yeniden keşfedilmesine ve merkez değer olarak kabul edilmesine göre şekillenir. Bu dönemde, sanat henüz dinin etkisinde olmasına rağmen sanatçılar, somut insan varlığını işlemeye başlarlar. Hümanizm ve Rönesans’ta, “dinî konular bu dünyanın dışında kutsal bir âlemde geçen sıra dışı olaylar olarak değil, yaşadığımız çevreye benzeyen bir ortamda dünyevî olaylar biçiminde ele alınır” (Üstünipek-Üstünipek, 2012: 236). Sanat ve edebiyatın yönü yeryüzüne çevrilerek insanın günlük etkinlikleri ve kişisel tutumları konu olarak işlenir.

Edebiyatta hümanizm, evrensel insan gerçeğini öne çıkardığı gibi yazarın kendi düşüncelerini aktarabilmesine de fırsat verir. Hümanizmin etkisiyle deneme gibi yazarın şahsî görüşlerinin ağırlıklı işlendiği yeni edebî türler ortaya çıkar. Denemenin babası olan Montaigne (1533–1592), edebiyatta bir çağır açar. Fransız yazar, denemelerinde ilk defa kendi görüşleriyle dünyayı, evreni, insanı, olayları yorumlar. Geleneksel edebiyat, bilindiği gibi dinin etkisindeydi ve yazarlar

eserlerinde yorum yaparken ister istemez dini, Tanrı'yı, Hz. İsa'yı veya Azizleri referans alırlardı. Bu anlayışla meydana getirilen bir eserde, yazarın varlığı ikinci plana atılırdı. Oysaki Montaigne, şahsî görüşlerine göre yorum yaparak yazarın doğuşunu müjdeler. İşte modern edebiyat, yazarın doğduğu ve dinin arka plana itildiği yerde başlar.

Modern çağlara girilirken şairin de bir özne olarak varlığının kabul edildiğine şahit olunur. Rönesans ve Reform'dan sonra her alanda bireyin yükselişe geçmesinin şiir sanatına yansımaları olur. Şair, yükselişe geçen bireyle birlikte bir kişilik olarak yeniden doğar. Yeniçağ sanatkârları, Suut Kemal Yetkin'in ifade ettiği gibi maddi dünyayı sembolik bir dil olarak değil, kendisi için severler (2007: 41). Sanatkârın maddi dünyaya yüzünü çevirmesi, kendi gerçeğinin farkına varması anlamına da gelir. Kendi gerçeğine göre dünyayı tahayyül eden bir sanatçı, eserine kendi "ben"inden izleri serpiştirir. Böylece sanatçı, Tanrı'nın güzelliklerini yansıtmaya çalışan bir vasıta olmaktan çıkar; imgelem gücüne göre eserler ortaya koyan bir dâhiye dönüşür. Aynı durum şair için de geçerlidir. Modern şair, sadece Tanrı'yı öven biri olmaktan çıkarır ve kendi yorumlarını anlatır. Bu yüzden modern şiiri, şairin bir özne olarak kabul edildiği anlayışın ürünü biçiminde değerlendirmek gerekir.

Modern şiir, modern Avrupa'nın tarihiyle birlikte gelişmiştir. Hümanizm ve Rönesans'ın ressama, heykeltıraşa, şaire tanıdığı bireysel özgürlük klasisizm tarafından bazı kurallara bağlanılır. Avrupa'nın XVII. ve XVIII. yüzyıllardaki siyasî ve sosyal yapısında yaşanan değişiklikler doğrultusunda, sanat ve edebiyat yeniden şekillenir. Merkezî krallıkların kurulması ile birlikte saraylar etrafında toplanan sanatkârlar, klasik akımı başlatırlar. Klasisizm, devrin siyasî örgütlenmesine göre biçimlenmiş bir akımdır. XVII. yüzyıl Fransa'sında kral, Tanrı adına bütün ülkeyi yöneten mutlak güç olarak kabul edilirdi. Devlet işleri bu dönemde, sıkı kurallara bağlandığı için düzen ve sadakat öne çıkarılırdı. Sanat da bu paralelde ciddi kurallara bağlanır. Özellikle şairler kurallara uyabilmek için duyguyu ikinci plana atarak lirizmden yoksun mısralar yazarlar. Ayrıca dönemin akılcılık havası şiire ahlaki düzenlemek gibi bazı misyonlar yükler. Hümanizm ile yeniden doğan şair özne, rasyonalizmin sıkı kuralları ile sınırlandırılır. Daha önce dinî öğretilerle hareket alanı

kısıtlanan şairler, bu kez rasyonalizm nedeniyle sıkıştırılırlar. Bu dönemde, şairin temel özelliği dâhi bir kişilik olmasıdır. *Eleştiri Üzerine Deneme* adlı eserinde Alexandra Pope (1698-1748), “iyi bir şairin yaratıcı bir dehaya sahip olması gerektiğini söyler” (Kantarcıoğlu, 2009: 78). Yine bu dönemin önemli bir düşünürü olan Jean-Babtiste Du Bos (1670-1742), *Şiir ve Resim Üzerine Eleştirmeli Düşünceler* adlı eserinde, “şairin bir dâhi olması gerektiğini belirtir. Ona göre ‘şairi, şair yapan eğitim değildir, tabiattır’, yani doğuştan sahip olduğu deha bir insanı şair yapar” (Yetkin, 2007: 51). XVII. ve XVIII. yüzyıllarda şair olmak ile dâhi olmak özdeş kabul edilirdi.

Aydınlanma Çağı filozoflarının şair ve şiir ile ilgili düşünceleri, aşağı yukarı aynıdır. Mesela büyük filozof Kant, dehanın doğuştan gelen bir yeti olduğu fikrindedir. Ona göre bir şairin en büyük özelliği imgelem gücünü kullanarak görülmez varlıkları, cehennemi, kutluların ülkesini duyusal kılabilmesidir. Bir şair, akıldan kaynaklanan imgelem yetisi ile günlük deneyimin ötesine geçebilir (Kant, 2006: 185). Kant’ın şair ve şiir hakkındaki düşünceleri, Platon’dan izler taşır. Platon, *Ion* diyalogunda “şair dediğin hassas, uçarı ve Tanrısal bir varlıktır” (Platon, 2011: 33), der. Platon, şiirsel kabiliyeti esin gücüne bağlar. Kant da esinin gücüne inanır, ama esinin akıldan bağımsız olmadığını düşünür. Gerek Kant gerek diğer aydınlanmacı filozofların düşünceleri göz önünde tutulduğunda romantizme gelene kadar genel olarak şiirin ahlakın emrine verilmiş bir uğraş biçiminde telakki edildiği görülür. Bu anlayışta şairden beklenen, iyi ve güzel duygular uyandırarak kişinin erdemli olmasına yardım etmektir. Rasyonel düşüncenin baskısı altında kalan bu şiirin dili ve üslubu da belli kalıplara göre şekillenir.

Modern şiir, romantizm ile birlikte yeni bir evreye girer. Romantikler, klasisizmin belirlediği katı kuralları tarafından esneterek şiirin sadece akıl ve deha işi olmadığını savunurlar. Duyguları öne çıkararak şair öznenin bireysel dünyasını yeniden keşfederler. Klasik şiirde işlenen temaların dışına çıkarak şiirin yönünü günlük hayata ve sıradan insanlara çevirirler.

XVIII. yüzyılın sonlarında gerçekleşen Fransız Devrimi’nin özgürlük rüzgârı şairler arasında da eser. Nitekim romantikler, devrimin iddialarını şiire yansıtırlar. Mesela şiir üzerindeki, sıkı kuralların baskısını kırarak saray dilinden kurtulmaya



çalışırlar. Onlara göre şairler, “yöntemsiz, rastgele söyleyişe uygun düşmese bile, güçlü bir şekilde her şeyi söyleyebilmelidir” (Claudon, 2006: 191). Romantikler, şiiri diğer edebî türlerle karıştırarak yeni anlatım tekniklerini denerler. Felsefe ile şiiri bir araya getirerek devrimlerin neden olduğu parçalanmaları ve travmaları aşmaya yeltenirler. Romantik şairler, “modern dünyadaki düşünsel ve yaratıcı parçalanmanın şiir sayesinde giderilebileceğini savunurlar” (Megill, 2012: 53). Romantik şiir, modern şiir tarihinde kuralların yıkıldığı yeni formların denenmeye çalışıldığı ilk hareket olarak kabul edilebilir. Moderniteyle hesaplaşmaya girmesinden dolayı romantizm, postmodernizme benzetilebilir. İsmail Kılıoğlu, postmodernizmin, romantizmin duyarlılık ilkesini daha da ileri götürerek her türlü sistemleşmeye karşı çıktığını belirtir ve iki şiir akımının birbirine akraba olduğunu ileri sürer (2007: 28). Şair öznenin kişisel deneyimlerini önemseyen romantik şiir ile şairin egoizme varan isteklerini önceleyen postmodern şiir, birbirine yakın durmaktadır.

Romantik şiir, modernizmin doğuşuna ciddi katkılar sağlasa da şiirde modernizmin varlığından söz edebilmek için Baudelaire’i ve sembolizmi beklemek gerekir. Modern sanatta önemli bir hareket olarak karşımıza çıkan modernizm, moderniteye yönelik eleştirel duruşun neticesinde ortaya çıkar. Buna göre modernist şair, modernitenin akılcılık, gerçeklik, biçimsellik, öz gibi ilkelerine karşı tavır takınarak eserlerini ortaya koyar. Almasulu’nun deyişiyle modernist şiirin dili devrimcidir, önce yıkar sonra kurar (2008: 45). Sembolistler de romantikler gibi devrimci özelliklere sahiptirler. Cassau’nun belirttiği üzere “sembolizm her ne kadar çok ileri götürülmüş bir öznelcilik ise de romantizmin değişik bir türü olarak görünmektedir” (2006: 156). Fakat sembolistler, daha çok kültür ve sanat alanında yıkıcı ve dönüştürücü davranırlar. Romantik şiirin biçim ve içerikte yaptığı değişiklikleri sembolistler, ileri taşırlar. Sembollerini geleneksel anlamlarının dışında kullanırlar; şiirde matematiksel ritim yerine derunî ritmi öne çıkararak müzikaliteye ulaşmaya çalışırlar; sık sık serbest vezin ve serbest şekillere başvurarak geleneksel şiirden kopmaya gayret gösterirler. Bu özelliklerinden dolayı yaşadıkları dönemde, bazı kesimler tarafından *dekadan* olarak nitelendirildiler. Böyle bir nitelemeye maruz kalmaları, şiirin üslubunda köklü dönüşümler gerçekleştirmelerinden kaynaklanır. Dekadanlığa ait üslup, “estetik bireyciliğin dizginsiz dışavurumuna açık bir üsluptur, birlik, hiyerarşi, nesnellik vb. geleneksel otoriter ihtiyaçlardan kurtulmuş bir

üsluptur” (Calinescu, 2011: 186). Bu üslup geleneksel şiirin forumunu da bozar. Sembolistler, geleneğin kısıtlamalarına şiirin form düzenini bozarak karşı çıkarlar. Bireyin dizginsizliğinin, üslubunu şekillendirdiğine inanırlar ve geleneksel şiir formlarının değiştirilmesi gerektiğini dillendirirler.

Sembolist şairlerin, modernizmle ilişkilendirilmelerinin bir nedeni de moderniteye karşı takındıkları yarı tepkisel tavidir. Yarı tepkisel diyoruz, çünkü sembolistler bütünüyle modern hayatı yadsımazlar. Hatta sanayi toplumunun ilk yeşermeye başladığı dönemde pasajların, parkların, caddelerin, fabrikaların çevrelediği şehirlerin şairi olmaya çalışırlar. Lunn’un ifade ettiği gibi kişisel ıstırapı yaşamadıkları gibi modern dünyanın benliklerini ezmesine de tepki göstermezler (2010: 74). Bunalımların yaşandığı bir çağın ürünü olan sembolistler, gerçeğin aktarılmasında araç olarak düşündükleri dile yönelirler. Dil vasıtasıyla aktarılan gerçeklik, şairin zihninde semboller şeklinde tezahür eder. Bundan dolayı sembolist şairlerden “Mallarme, iki dilden söz eder: Biri özde var olan (saltık) dildir, öteki ham ve dolaysız dildir” (Cassou, 2006: 160). Mallarme, özden kaynaklanan dili seçerek hem sembollerini kullanmaya hem de içe bağımlı olan müzikaliteyi yakalamaya çalışır. Diğer sembolist şair Verlaine ise *Şiir Sanatı* adlı manzumesinde, müziğe olan tutkusunu şöyle dile getirir: “Musiki, her şeyden önce musiki/Onun için tekli mısradan şaşma” (Verlaine, 2010: 73). Fransız ozan, şiirde müzikaliteyi yakalayabilmek için kişiyi kayıt altına alan her türlü anlayıştan vazgeçer. Ona göre şair kelime seçerken özgürdür. Ayrıca Verlaine, şiiri nükteli söz söyleme sanatına dönüştüren klasik görüşü reddeder. Kafiyenin de şair için büyük bir bela olduğunu yine aynı manzumede dile getirir. Mallarme ise geleneksel imge ve ölçü kullanımını değiştirmeye çalıştığını söyleyerek kuralları yıktığını, düzenli anlatımları bozduğunu belirtir (2010: 78). Bütün sembolistler gibi o da yerleşik şiir algısında bazı değişikliklerin yapılması taraftarıdır.

XIX. yüzyılda sembolistlerin yaptığı yenilikler, parnasistler tarafından devam ettirilir, fakat asıl modernist şiirlerin yazılması için XX. yüzyılın başlarını beklemek gerekir. XX. yüzyılın ilk yarısında aralarında bazı farklar olmakla beraber ekspresyonizm, fütürizm, dadaizm, sürrealizm gibi akımların temsilcileri tarafından modernist şiirler yazılır. Modernist şiirin kökenleri, her ne kadar sembolizme

dayansa da eleştirel modernizmin Avrupalı aydınlar arasında yayılması ve kabul görmesi, ancak XX. yüzyılın başlarında gerçekleşir. Bu dönemin şiiri üzerinde aydınlanmacı dünya görüşüne ve pozitivistliğe şüphe duyan eleştirel tavırların etkili olduğu söylenebilir. Literatürde eleştirel modernizm diye adlandırılan bu tavır, entelektüel bir harekete dönüşmüş ve sanayi toplumunun koşullarını sorgulayan bir düşünce geleneğinin doğmasına zemin hazırlamıştır.

Eleştirel modernizmin ilk büyük akımı olarak ekspresyonizmi gösterebiliriz. Ekspresyonistler; Darwin, Nietzsche, Freud ve Marx gibi moderniteye karşı bazı tepkiler geliştiren kişilerin etkisinde kalarak eserlerini ortaya koyarlar. Sembolistlerden, fütüristlerden, dadaistlerden ve parnasistlerden beslenirler; dil ve üslup ile ilgili büyük yenilikler gerçekleştirirler. Lionel Richard'ın aktardığına göre önceki sanatçılardan daha zengin bir söz hazinesinden yararlanırlar ve farklı dilbilimsel yöntemler geliştirdiler (2005: 131). Dizeye benliklerini yansıtmak için yeni üsluplar denerler ve var olan kuralları çiğneyerek değiştirdiler. Ekspresyonizm, sanayi toplumunun büyük travmalarını yaşayan aydının; daha adil, daha güvenilir ve daha mutlu bir dünyayı arzulama arayışı olarak ifade edilebilir. Genel olarak eleştirel modernizm doğrultusunda yeşerdiği düşünülen bu akım, şiirde burjuvaziden kaynaklanan sıkıntıları dile getirerek birtakım öneriler sunar.

Fütürizm, etkileri bakımından ve moderniteye karşı tutumu açısından diğer akımlardan ayrılır. Ekspresyonizm ve dadaizmin çağdaşı olan fütürizm, sanata yeni bir biçim verme hareketi olarak değerlendirilebilir. Şiiri, sanayinin devinimi ve hızıyla bütünleştirmeye çalışan bu akım, geleneksel anlayışları yıkmaya kalkıştığı gibi çağdaşı olan diğer şiir anlayışlarına da olumsuz yaklaşır. Şairi cesur, kararlı ve isyana yeltenen biri olarak tasvir eden fütürizmin kurucusu Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), kendilerine kadar edebiyatın düşüncelere dalan hareketsizliği ve uyuşukluğu savunduğunu belirterek var olan şiir akımlarına saldırır. İtalyan şair, fütürizmin amacının, sanayi toplumunun hızına ve dinamizmine yaslanarak güzelleşen dünyanın anlatılması olduğunu söyler (Marinetti, 2010: 102). Böylece sanayileşme ile çehresi değiştirilen dünyanın durumu şiirde sesini bulacaktır.

Fütüristler, şiirin form ve dil özelliklerini tersyüz ederek düşünce olarak bağlı oldukları siyasal hareketin partizan duruşunu kelimelerle buluştururlar. Otomobil,

motor, makine gibi sanayi toplumunu imleyen objeleri kullanarak veya bu objeleri çağrıştıran ses yansımalarına başvurarak büsbütün yeni bir üslup oluştururlar. Dile kazandırdıkları elastikiyet sayesinde bükülen, kırılan mısralarla şiir metinlerini geleneksel şekillerden koparırlar. Modern hayatı bütünüyle dönüştürmeye çalışan fütüristlerde, diğer modernist şairlerde sıkça rastlanılan yılgınlık, bıkkınlık, yabancılaşma, korku ve panik yoktur, onlar umutla doludur ve yüzlerini geleceğin güzel günlerine döndürürler. Gelenekle bütün bağlarını koparırlar. Geleneksel anlayışlarla yol alınamayacağını ve makinenin gücünü arkasına alan sanatın, toplumu dönüştürerek ilerlemeye hizmet edeceğini iddia ederler.

Dadaizm, modernist şiirin yerleşmesine en fazla hizmet eden akımdır, denilebilir. Nitekim dadaizmden sonra özellikle Avrupa’da, sanat radikal bir şekilde gelenekten ve aydınlanmacı estetik ilkelerden kopar.<sup>27</sup> Bu akımın etkilerini göz önünde bulunduran kimi eleştirmenler, sanatın sonunun ilan edilmesine giden yolun dadaistler tarafından açıldığını belirtirler. Modern dünyanın anlamsızlaştığını düşünen dadaistler, kelimeleri bilinen anlamlarının dışında kullanarak zaman zaman anlamsız dizeler yazarlar. Onlara göre sanat ve edebiyatta anlam oluşturacak ifadelerden, sembollerden, imajlardan kaçınılmalıdır. Kurt Schwitters’in deyişiyle “sanat eserinde ifade için çabalamak bile sanata zararlı[dır]” (2010: 157). Dadaist yaklaşımda, şiir hecelerle, kelimelerle, cümlelerle kurulan bir sanat değildir, şair sadece anlamsızlıkları dışa vurur. Şiiri yüceltmek veya şaire büyük bir konum vermek de saçmadır. Çünkü her şeyin kopyalandığı bir çağda bu gibi yaklaşımların hiçbir geçerliliği yoktur. Dadaist şair, insanlığın büyük savaşlarla yok olmaya yüz tuttuğu dönemde şiiri tamamen hiçliğe dayandırır. Dadaist şiir, Francis Picabia’nın söylediği üzere modern insanın umutları, cenneti, putları, siyasal önderleri ve kahramanları gibi hiçten başka bir şey değildir (2010: 151). Şiir, hiçliğin hüküm sürdüğü bir ortamda ancak hiçliği işleyebilir.

Dadaizmin şiir sanatında yaptığı önemli yeniliklerden biri, özü geriye atarak varoluşu öne çıkarmasıdır. Egzistansiyalist felsefe ile I. Dünya Savaşı’ndan sonra yaygınlık kazanan varoluş meselesinin dadaistler tarafından sanata işlenmesi önemli

<sup>27</sup> Her ne kadar postmodernizm gelenekten faydalanmaya çalışsa da bu geleneği diriltme amacı gütmmez. Modern sanatta tükenen üslup ve konuların çeşitlenmesi ve renklenmesi için postmodern sanatçılar gelenekten beslenmeye çalışırlar.

bir gelişme olarak değerlendirilebilir. Nitekim daha önce felsefede olduğu gibi sanatta da varoluşun özden sonra geldiği düşünülürdü. Dadaistler de egzistansiyalistler gibi özden ziyade varoluş problemine yönelerek bireysel eylemin var olma üzerindeki etkisine odaklanırlar.

Dadaizmin etkisinde kalan sürrealist şairler de sembolizm ve empresyonizm gibi modernist yaklaşımlara ve geleneksel anlayışlara karşı çıkarak şiiri farklı bir düzlemde ele alırlar. Onların yaklaşımına göre şiirin tamamen serbest çağırışının emrine verilmesi gerekir. Böylece şair, bilinçaltına yönelerek çocukluğundan kalma anıları ve rüyaları işlemelidir. Sürrealistler de dadaistler gibi sanatta ayrıcalığa yer olmadığını düşündükleri için şaire atfedilen yüce değerleri yok sayarlar.

Modernist şiirin önemli bir kolunu oluşturan sürrealizm, burjuvazinin görmezden geldiği kesimlere yönelerek egemen sanat anlayışına muhalefet eder. Yaşama sevinci tehlikede olan küçük insanların küçük mutlulukları, sıradan olaylar, çocukluk anıları, bilinçaltı çağırışılar sürrealistlerin işledikleri belli başlı temalardır. Sürrealist şairler, geçmişin değerleriyle dalga geçerek savaşlarla anlamsızlaşan dünyada, insanın yüzünde acı bir gülümseme bırakırlar. Bunun için günlük hayatın gerçeklerini, mizahın penceresinden anlatmaya çalışırlar. Şiir dilini otomatizmin emrine vererek Andre Breton'un ifade ettiği üzere her türlü estetik kısıtasa karşı çıkarlar (2010: 153). Modernist şiirin ayırt edici özelliklerinden olan yıkıcılık ve dezenformasyon, onların şiirlerinde belirgin bir biçimde gözlemlenir.

XX. yüzyılda geniş bir yayılma alanı bulan egzistansiyalizm, J. P. Sartre'ın şiire mesafeli yaklaşımına karşın bütün Avrupa'da olduğu gibi ülkemizde de şairleri etkiler<sup>28</sup>. Fazıl Hüsnü Dağlarca, Ece Ayhan, Turgut Uyar, Melih Cevdet, Cahit Zarifoğlu, İsmet Özel, Hilmi Yavuz başta olmak üzere birçok Türk şairi egzistansiyalist felsefeden beslenir. I. Dünya Savaşı sonrasında insanın her anlamda tükenmişlikle karşı karşıya kalması, varlığının yok olma tehlikesi geçirmesi şairin modern toplum içerisinde kendi varoluşunu sorgulamasına yol açar. Hikmet, sezgi, kalp, felsefe, mistisizm çerçevesinde varoluşundan mana çıkarmaya çalışan şair,

<sup>28</sup> Sartre, *Edebiyat Nedir?* adlı denemesinde şairin sözcüklerden yararlanmadığından dolayı dilin gerisinde kaldığını söyler. Ona göre dili hakkıyla kullanan yazardır. Bu yüzden yazarı şairden üstün tutar. Bk. Jean-Paul Sartre (2005). *Edebiyat Nedir?* (1.Baskı). Bertan Onarman (çev.). İstanbul: Can Yayınları, s.13-27.

kapitalizmin belirlediği kent yaşamına karşı pasif direniş gösterir. Egzistansiyalizmin etkilerine postmodern şiirde de rastlamak mümkündür. Bunalım, yabancılaşma, absürtlük, belirsizlik, varlığa anlam verememe, kaçış gibi temaları işlerken postmodernistler egzistansiyalist felsefeden beslenirler.

Yukarıda genel olarak değindiğimiz akımlar göz önünde tutulursa bir tek modernist şiir anlayışının olmadığı fark edilir. Bütün modernist şiir eğilimleri için geçerli olan bazı genel özelliklerin var olduğu göz ardı edilemez. Mesela Orhan Koçak, birden fazla modernist eğilimin olmasına karşın hepsinin ortak özelliğinin deneysel olmaları olduğunu ileri sürer (1992: 26). Özellikle geleneksel şiir estetiğinden ayrışan yönleri noktasında bütün modernist şiirler birbirine benzer. Modernist şiir; şair özne, biçim ve içerik olmak üzere üç yönden geleneksel şiirden farklılaşmaktadır. Şimdi modernist şiirin geleneksel şiirden farklılaştığı yönlerini tek tek inceleyebiliriz.

Eski çağlarda, şair öznenin özgürlüğü ve özerkliği, hem dil ve üslup açısından hem de işlenen tema açısından kayıt altına alınırdı. Toplumun dinî değerler etrafından örgütlendiği eski çağlarda, sanat dinî değerler merkez alınarak icra edilirdi. Bu yüzden sanatçı ancak belli bir alanda, belli temalar çerçevesinde eserlerini ortaya koyardı. Sanat faaliyeti ise ya ahlaklı bireyleri yetiştirmek için bir araç vazifesi görür ya da güzelin temsil edilmesine yarardı. Modern dönemlere gelene kadar güzelin kaynağının yalnızca Tanrı olduğu düşünülürdü. İlkçağda ve “Ortaçağ boyunca gerek güzel olanı yaratma gerekse yaratıcılık tek başına Tanrı’ya özgüydü. Buna göre insan [sanatçı] olsa olsa Tanrı’nın yarattığı bu güzelliği en iyi şekilde taklit edebilir” (Toprak, 2003: 97). Güzelliğin kaynağı Tanrı olarak kabul edildiği için sanatçı ancak bu güzelliği eserinde temsil edebilme kabiliyetine sahipti.

Güzelin; harmoni, simetri, birlik ve bütünlük içinde sunulması diğer sanat dallarında olduğu gibi şiirde de esas hedeftir. Modernist şair, bu hedeften radikal bir şekilde koparak ya güzeli yeniden oluşturur ya da güzeli temsil etmekten vazgeçer. Bodei’nin dediği üzere güzel, modern şiirin egemen ilkesi olmaktan çıkmıştır. Hatta en parlak modern yapıtların büyük bir kısmı çirkin betimler (Bodei, 2008: 101). Şiirin böyle bir dönüşüm geçirmesi, şairin özerk ve bağımsız olması ile açıklanabilir.

Kayıt altında tutulmaktan kurtulan şair, kişisel deneyimlerini kişisel üslubuyla metne aktararak geleneksel estetik ilkelere karşı bir tutum sergiler.

Şiirin “ben” diline bürünmesi, biraz da şairin korku dolu dünyada ideali yakalama endişesinden kaynaklanır. Modernist şiir bilindiği üzere baş döndürücü değişmelerin yaşandığı, insanlığın yok olma tehlikesi geçirdiği bir çağın ürünüdür. Yüzyıllarca dışarıdan dayatılanlara göre sanatını biçimlendiren şair, modernizme gelindiğinde kendi ideallerini gerçekleştirmeye çalışır. Çünkü yüzyıllarca ideale ulaşmak için girişilen her çaba başarısız olmuş; vaat edilen birçok şey gerçekleşmemiştir. Bu yüzden kendi ideallerini gerçekleştirme uğruna sanata her türlü müdahalede bulunmada herhangi bir sakınca görmez.

Modernist şair, üslup noktasında da gelenekten kopar. Modern çağlardan önce sanatçı var olan temaları, hâkim üsluba en iyi şekilde uydurduğu oranda başarılı sayılır ve eser, iktidar erkleri tarafından beğenildiği kadarıyla takdir toplardı. Aynı durum aşağı yukarı şair ve şiir için de geçerlidir. Şairler genellikle egemen bir gücün (saray, kilise) etrafında, din veya mitolojiden gelen temaları sıkı kurallara tabi olan biçimler vasıtasıyla işlerdi. Şiirde işlenen temaların belli olması, kullanılan imgelerin ve sembollerin gelenekten kaynaklanması, şairin söz söyleme alanını daraltmaktaydı. XIX. yüzyıldan itibaren diğer sanat dallarında olduğu gibi edebiyatta da sanatçının özerkliği problemi gündeme gelir. Sosyal ve siyasal yapının dönüşümüne paralel olarak şair de dönüşür, Avrupa'nın üzerinde esen özgürlük rüzgârı şiiri de özgürleştirir. Şair kullandığı dil ve üslup, tercih ettiği semboller ve imgeler sayesinde geleneğin dışına çıkarak özerkleşir. Böylece şiir, bireysel duyusun ve şairin imgeleminden kaynaklanan bir sanata dönüşür. Modernite nasıl ki bireyin doğuşu ve yükselişi olarak tanımlanıyorsa modernist şiir de şairin bağımsızlaşması, yerleşik değerlerden ve geleneksel kaidelerden kurtulması şeklinde nitelendirilir.

Geleneksel yaklaşımlarda deha ve ilhama yeterince önem verilmezken Kant ve Hegel estetiklerinde sanatsal yaratımın merkezine deha ve ilham yerleştirilir. Hegel estetiğinde, dehanın uyanabilmesi için duyuşsal uyarımın, ilhamı harekete geçirmesi gerekir (1994: 286). Dehanın işleyebilmesini somut uyarıların etkisine bağlayan Alman filozofa göre bütün sanatlarda olduğu gibi şiirde de esin ve dehanın birlikteliği, yaratıcı eserin ortaya çıkmasının ön koşuludur. Hegel ve Kant estetiği ile

birlikte sanatçının yaratıcı dehasına verilen önem, şairlerin özgür ve özerk davranabilmeleri için gerekli ortamı hazırlar. Fakat XX. yüzyılın başlarından itibaren diğer sanatçılar gibi şairin de dâhiliği sorgulanmaya başlanır. Yeni gelişen anlayışlar şairin özgürlüğünü ve özerkliğini öne çıkarırken dâhiliğini geriye iter. Özellikle Nietzsche'nin düşüncelerinin sanatı etkilemesi, sanatçının (şairin) oturtulduğu yüce tahtın sallanmasına yol açar. Hegel ve Kant'ta, şiir sanatı insanın tinselliği ile ilgilidir ve bu ilgi empati yoluyla anlaşılabilir. "Sanatçı" denilen yaratıcı deha özel bir varlıktır ve tinselliği esere aktarabilme kabiliyetine sahiptir. Nietzsche ise şiirsel imgelem ile filozofça düşünmeyi bütünleştirerek kendisinden öncekilerin net bir şekilde birbirinden ayırdığı alanları aynı zeminde buluşturur. Yüzyıllarca sanatın bir temsil olduğunu ileri süren görüşleri tersyüz eden Nietzsche, "hakiki bir dünya ile temsil edilen bir dünya arasında herhangi bir ayırımın olmayacağını ileri sürer" (Kessler, 2013: 57). Böylece bütün dış dünyanın estetikleştirilebileceği düşüncesinin bir dayanak noktası oluşur. Modernist şiirin giderek yüce olandan kopup sıradan olanı işlemesinin ve şairin biricik bir varlık olmaktan çıkıp herhangi birine dönüşmesinin arkasında, estetik olan ile estetik olmayan arasındaki ayırımın ortadan kalkması bulunur. Dadaizmden postmodernizme kadar birçok sanat akımının estetik olan ile estetik olmayanı aynı düzlemde kullanmasının kökenleri Nietzsche'de aranmalıdır.

Modernist şiir, işlediği konular açısından da geleneksel şiirden ayrılır. Modernist şiir, genellikle bireyi ve bireyin modernite tarafından belirlenmiş tutkularını, travmalarını, saplantılarını işler. Özellikle insanın varoluş problemi modernist şiirin odaklandığı temaların başında gelir.

Aristoteles, *Poetika*'da, edebiyatın özünü bilmek için onun amacının ve yarattığı etkinin bilinmesi gerektiğini belirtir (Özlem, 2011: 9). Söz konusu tespitten yola çıkarsak modernist şiirin amacı ve etkisinin serimlenmesi, anlaşılması için elzemdir. Modernist şiirin amacı, her modernist akımın farklı bir felsefeye dayanmasından ötürü kolayca tespit edilecek bir şey değildir. Fakat modern felsefenin paradigmalarından biri olan bireyin kendi varoluş zeminini oluşturma gayreti, şiir sanatının da amaçları arasında yer alır. Nitekim metin üzerinde şairlerin değişik denemelerde bulunmalarının, özerkleşen "ben"lerine bir direnme alanı



yaratabilme isteğinden kaynaklandığı söylenebilir. Öznenin varoluşunun, bireyin kendi eylemlerinin faili olması ön koşuluna bağlanması, şairin karakterini de belirlemiştir. Şair özne; metin üzerinde, bağlı olduğu ve beslendiği akım doğrultusunda değişik türden denemelerde bulunarak eylemlerinin faili olduğunu gösterir. Şiirin etkisi ise bireyin metropol hayatının akışı içinde duyumsadığı yabancılaşmayı, aylaklığı, çaresizliği, başıboşluğu, korkuyu ve yalnızlığı metne dönüştürebilmesiyle ilgilidir. Harold Bloom, bu noktadan yola çıkarak modernist şiirin, *Demokratik Çağ* dediği XIX. yüzyılda aristokratik lirik şiiri yok eden Wordsworth ile başladığını söyler. Ona göre *Demokratik Çağ*'da, şiirin temel özelliği öznenin kendisini dolaysız bir şekilde anlatının konusu yapmasıdır (Bloom, 2014: 221). Fakat bu özne yabancılaştığından, yalnızlaştığından, çaresizliğe sürüklendiğinden, bu çağın şiiri aristokratik şiire göre konu noktasından sıkıntıya girmiştir. Modernist şiirde konu bütünüyle bireysel duyuştan kaynaklanır.

Modernist şiirin başladığı ve yayıldığı dönemler, sanat tarihinde manifestolar çağı diye adlandırılan XIX. yüzyıl sonları ile XX. yüzyılın ilk yarısı arasındaki yılları kapsar. Bir şeyin manifestosunun olması demek, o şeyle ilgilenen kişilerin yapmak istedikleri eylemlerin felsefesine sahip olduğu anlamına gelir. Modernist şiir; şairin bir şeyler yapmaya kalkıştığı, kuralları değiştirdiği, kendi üslubunu oluşturmaya çalıştığı bir hüviyete sahiptir. Bu doğrultuda yönü, daima ileriye dönüktür ve sürekli yenilik peşindedir. Calinescu'nun belirttiği üzere geleneksel şiir ile modernist şiir arasındaki temel karşıtlık modernist şiirin gelişmeye odaklanmış olmasıdır (2011: 88). Geleneğin statik yapısını parçalayan şairler, özerkliğin verdiği güç ile şiir estetiğine müdahalede bulunurlar.

Modernist şairlerin işlediği konular geleneksel şiire göre günlük hayatla daha fazla irtibatlıdır. Başka bir ifadeyle şiir, şimdiki zamanı anlatmaya meyillidir. Tarihi konular veya mitolojik öğeleri işlese de şair, bugünün penceresinden hayata bakar. Kimi şairler, somut dünyadan kopmaya kalkışsalar da oluşturdukları yeni evrenin dokusuna şimdiki zamanın problemlerini sindirir. Modernist şiir, her şeyden önce kent hayatının şiiridir ve kent hayatının travmalarını içinde barındırır. Şair, doğayı betimlerken bile kentli bir özne olmaktan kendini kurtaramaz. Doğa ile özdeşleşim

kurduğunda kentli “ben”inin sıkıntılarını dışa vurarak bir anlamda doğa üzerinden yine kendisini anlatır.

Geleneksel şiiirden farklı olarak modernist şiiir din ile olan bağıını zayıflatır, manevi ve ahlakî değerlerin taşıyıcısı olmaktan vazgeçer. T. S. Eliot, modern[ist] şiiirin manevi değerleri sunmaktan vazgeçerek insanlara birçok şey kaybettirdiğini şairlerin bunu bilinçli veya bilinçsizce yaptığını belirtir (2007: 99). Modernist şiiirin manevi değerleri anlat[a]maması, sadece şairin tercihleriyle açıklanacak bir durum değildir. Din etrafından örgütlenen geleneksel toplumlarda şiiir, toplumsal koşullar gereği manevi ve ahlakî değerlere odaklanır. Modern toplumlar, yasalar ve bürokrasi etrafında şekillendiklerinden şiiirin manevî değerleri merkez alması zorunluğu kendiliğinden ortadan kalkar. Manevî değerler ile şiiiri yeniden buluşturmaya çalışan I. Richards gibi kimi XX. yüzyıl şairleri, şiiiri geleneksel anlayıştan beslenen fikirlerle yeniden tanımlamaya çalışır. T. S. Eliot’un aktardığına göre Richards, şiiiri insanlığın yalnızlığını, doğanın ve ölüm olgularının anlaşılmaz garipliğini, evrenin kavranamaz enginliğini, zaman perspektifinde insanlığın konumunu, insan cehaletinin büyüklüğünü anlatan bir sanat olarak tanımlar (Eliot, 1992: 37-39). İngiltere ve Amerika’da olduğu gibi ülkemizde de Yahya Kemal başta olmak üzere birçok şair, geleneksel değerleri modernist üsluplarla dile getirerek hatırlatmaya, ayakta tutmaya çalışırlar.

### **2.2.2. Postmodern Şiiirin Kökenleri**

Genellikle postmodern şiiir açıklanırken onun modernist şiiirden farklılaşan yönleri öne çıkarılır ve bu farklılaşmanın başladığı dönem postmodern şiiirin orijini olarak değerlendirilir. Bu açıdan yaklaşıldığında postmodern şiiirin kökenlerine inmek mümkündür. Perry Anderson’un aktardığına göre şiiir ile alakalı olarak postmodern tabiri, ilk defa 1930’larda Federico de Onis tarafından modernizm içindeki muhafazakâr gerileyişi ifade etmek için kullanılır (2009: 10). Yaşadıkları dönemlerde postmodernist nitelemesine mazhar olmasalar da II. Dünya Savaşı’ndan sonra kimi şairler, bugün ilk postmodernistler olarak kabul edilir. Bu şairlerden birisi Amerikalı Charles Olson’dur (1910-1970). Olson, Anderson’a göre olumlu bir postmodern kavramının öğelerini bir araya getiren ilk kişidir. Şiiirlerinde ussallığa dayanan hümanizmi eleştirmesi; otomobilleri, sibernetiği ve geçmiş medeniyetleri

aynı izleklerde birleştirmesi, modernist çizgi içinde farklı bir yöne doğru eğildiğini gösterir (2009: 21-21). Paul Hoover, hazırladığı *Postmodern Amerikan Şiiri Antolojisi*'nde (Postmodern American Poetry A Norton Anthology), Charles Olson'u ilk postmodern şair olarak gösterir.<sup>29</sup> Olson, Amerikan'ın Kuzey Carolina eyaletinde kurulan *Black Mountain Şairleri* adlı derneğin başında bulunmuştur. Bu derneğin etrafında toplanan şairlerin temel amacı, deneysel girişimler ile şiirde yenilik yapmaktır. İçerik ve biçim olarak şiirin iki boyuttan oluştuğunu düşünen Olson, İbrahim Kiras'a göre bireysel yaşantılarda var olan ayrıntı zenginliğiyle sezgiyi yakalamaya çalışan bir şairdir (1990: 62). Bireysel yaşantının metnin merkezine konulması modernist şiire izafe edilir, ama modern hayatın ayrıntısında sezgiyi yakalamaya çalışmak postmodern bir kalkışmadır. Olson'un eserlerinde modernistlerden devraldığı ama modernistleri de aşmaya çalışan birçok unsura rastlanır. Modernistlerin sıkça başvurdukları montaj, parodi, alıntılama teknikleri ve biçimsel denemeler, Olson'un şiirinin ayırt edici özellikleridir.

Modernist şiirin deneyselliğinin öne çıkarıldığı yerde, postmodern şiirin doğduğunu düşünenler oldukça fazladır. Söz gelimi Steven Connor postmodern şiirin, yüceltmenin azaltıldığı, benmerkezciliğin aşınmaya uğradığı, biçimsizliğin ve tamamlanmamışlığın olduğu yerde başladığını belirtir. Mektuplar, gazeteler, yazışmalar, anekdotlar, haberler gibi rastgele ve şiirsel olmayan dil biçimlerinin sıkça kullanıldığı şiirler, postmodern türün ilk örnekleridir. Ezra Paund (1885-1971), bu türden şiir yazan ilk şairdir (Connor, 2013: 174). Gerçekten Ezra Paund, Elizabeth Bishop (1911-1979), Sylvia Plath (1932-1963), Anne Sexton (1928-1974) başta olmak üzere XX. yüzyılın ortalarında şiir yazan ve modernist şiirle ilişkilendiren birçok isim hakkında yapılan çalışmalarda parçalı yapı; pastiş, parodi, montaj gibi metinlerarası ilişkiler; ironik ve çok sesli anlatım; kapalılık, belirsizlik rastlantısallık ve deneysellik gibi postmodern anlatıların tipik özellikleri tespit edilip incelenmiştir.

Postmodern şiirin doğuşunu müjdeleyen iki gelişme söz konusudur. Bunlardan ilki uzun şiirin yeniden önem kazanması, ikincisi metinlerarasılığa dayanarak yeni anlatılar oluşturulmaya çalışılmasıdır. Jerome Mazzaro, postmodern

---

<sup>29</sup> Bk. Paul Hoover (2013). *Postmodern American Poetry A Norton Anthology* (2. Edition). New York in USA: W.W. Norton & Company, p. 3-17.

şiiirin, uzun şiiirin önem kazanması ve kişiliksizlik kültürünün yaygınlık kazanmasıyla ortaya çıktığını ifade eder. Ona göre Charles Olson, Robert Creeley, John Cage, David Antin, Teheodere Roethke, John Berryman, Elizabeth Bishop postmodern tarzda şiir yazmışlardır (Mazarro, 1980: 8). Metinlerarasılık tekniğine sıkça başvuran Ezra Paund aynı zamanda kimliksiz şiirler yazar. Paund, özellikle metinlerarasılıktan faydalanma yönüyle postmodern şiire öncülük eder. Birçok öyküden faydalanmasına rağmen “Paund’un şiiri, hiçbir öyküye açılmaz, hiçbir öyküyü geliştirmeye niyetlenmez” (Koç, 2007: 48). Paund, öykü bir bütünlük oluştursun diye başka metinlerden yararlanmaz, öykü daha da muğlaklaşsın diye başka anlatılara başvurur. Bu yüzden onun şiirleri birçok şiirden faydalanmasına rağmen kimliksiz kabul edilir. Majorie Perloff’a göre Ezra Paund’un mirası Luis Zukovsky, John Cage, Davit Antin, Ron Silliman ve Charles Bernstein gibi L=A=N=G=U=A=G=E grubu öğeleri tarafından sürdürülür (Perloff, aktaran Connor, 2013: 174). Bu görüşlerden yola çıkılırsa Avrupa ve Amerika’da postmodern diye nitelenen şiirin II. Dünya Savaşı’ndan sonra filizlendiğini, 1960’larda ise geniş bir alana yayıldığı söylenebilir.

Ezra Paund, isminin postmodern şiir ile ilişkilendirilmesinde 1910’lu yıllarda öncülüğünü yaptığı imgecilik akımının etkisi bulunur. İmgecilik, “modernizmde, gelenekselin yıkılıp içeriden kurulması sürecini bir ilke düzeyinde ve şiirsel alanda somutlaştıran bir akımdır” (Kahraman, 2004: 149). Bu akımın esası, birbiriyle herhangi bir bağı olmayan dizgeleri bir araya getirerek dilin göndergesel yönünü öne çıkarmaktır. Postmodern şiire en yakın şiir akımının imgecilik olduğu söylenebilir. Postmodernistlerin bütünlük gösteren anlam yapılarını dışlaştırması ve şiirsellikle ilgili kuralları altüst ederek eklektik bir dil oluşturmaları imgecilik ile benzerlik gösterir. Celal Fedai, imgeci şair Ezra Paund’un *Kanto 45*’te dünyayı bir illüzyonmuş gibi ele alarak postmodernist bir tavır içinde olduğunu iddia eder (2012: 245). Paund, gerçeklikle oynar ve var olan değerleri altüst eder. Kullandığı imgeler bir şeyleri yansıtmaktan ziyade kendilerine yöneliktir ve kendi anlam dünyalarını oluştururlar. Bütün bu özelliklerinden dolayı Paund’un şiirlerinde postmodern unsurların bulunduğunu söylemek mümkündür.

Nuran Özyer, postmodern şiirin ilk defa Amerika’da ortaya çıktığını belirttiikten sonra bu türde şiir yazarlardan birinin Frank O’Hara (1926-1966)

olduğunu ileri sürer. Özyer'e göre günlük yaşamın, korkuların doğrudan ve somut biçimde yansıtılması postmodern şiirin akla gelen ilk özelliğidir (Özyer, 1992: 243). Geleneğin tekdüzeliğine karşı postmodern şairlerin diledikleri gibi denemelerde buldukları ve estetik kalıpları kendilerine göre dönüştürdükleri doğrudur. Bu özellikler göz önünde tutulursa Frank O'Hara'yı postmodern şiirin öncülerinden kabul etmek yanlış olmaz. Nitekim M. Nuri Parmaksız, postmodern bakışın ilk defa Frank O'Hara'nın şiirinde görüldüğünü ileri sürer (2011: 169). O'Hara, şiirlerinde modernizmin epistemolojik bakışını kırarak postmodernizmin ontolojik bakışını benimser. Dış dünyaya *nasıl* sorusuyla yaklaşmak yerine *ne* sorusuyla yaklaşır.

Postmodern şiirin kökeni ile ilgili bir görüş de edebiyatta deneysel girişimlerin artması hakkındadır. Bilindiği üzere şairin özerkliğini savunan modernistler metne değişik müdahalelerde bulunarak geleneksel değerlerden ve biçimlerden sıyrılmaya gayret ederler. Postmodernistler, daha ileri giderek şair ile birlikte metnin de özerkleşmesi gerektiğini öne sürerler. Bu noktada, edebiyatı bütünüyle deneyselliğin emrine veren *Oulipo* hareketi postmodern şiir ile ilişkilendirilir. "Majorie Perloff, 1960'lardan beri deneysel yazma stilleri geliştiren Fransız *Oulipo* (L'Atelier de Littérature Potentielle)<sup>30</sup> üyelerinin çalışmalarının postmodern şiir için verilebilecek en iyi örnek olduğunu" (Huntsperger, 2010: 22) ifade eder. *Oulipo* üyelerinin girişimleri, edebiyatı geleneksel ve modern anlayışlardan koparmaya yöneliktir. Saadet Özen'in aktardığına göre *Oulipo* üyeleri, edebî metinlerin dışarıdan bir kaynaktan (cebir, geometri gibi) beslendiğinde neler ortaya çıkacağını merak ederler ve tarihin derinliklerinde unutulmuş bir şiir formunun yeniden kullanılmasının nelere yol açacağını görmek isterler (2005: 77 aktaran Tökel, 2010: 15). Bu yüzden edebiyatta, değişik türden deneylere başvurarak bütünüyle rastlantıya dayanan bir yapı meydana getirirler. Perloff, *Oulipo* şairlerinin, şiiri hem tema hem biçim açısından yaratıcı bir kısıtlamaya zorladığını belirtir (Perloff, 2004: 208). Modernistler şiire birtakım müdahalelerde bulunarak eserlerini ortaya koyduklarında, kendi geleneklerini de oluşturmuş olurlar. Oysaki postmodernistler, değişik tarzda deneylere kalkışırken bir gelenek oluşturma

---

<sup>30</sup> Fransa'da 1960'lı yıllarda ortaya çıkan bu akımın kurucuları François La Lionnais ve Raymond Queneau'dur. Diğer temsilcileri George Perec, Italo Calvino'dur. Bk. [www.bendenbenkim.blogstop.com.tr/2012/03/yazımsal-bir-akımmoulipo.html](http://www.bendenbenkim.blogstop.com.tr/2012/03/yazımsal-bir-akımmoulipo.html). Erişim Tarihi: 17. 08. 2015.

niyetinde değildir, onların amacı anlatım imkânlarını çeşitlendirerek metnin dünyasını zenginleştirmektir. *Oulipo* üyelerinin hepsinin kabul ettiği deneysel bir yöntemin olmaması ve postmodernizmi anımsatan bazı denemelere girişmelerinden ötürü postmodern şiirin öncülerinden kabul edilirler.

İngilizcede yapılan kimi çalışmalarda araştırmacılar, postmodern ve modernist şiir arasında net bir ayırım yapmaktan kaçınarak Eliot, Hulme, Paund gibi şairlerin postmodern karakterde eserler ortaya koyduklarını iddia ederler. Mesela Rebecca Beasley, *Modernist Şiirin Teorisyenleri* (Theorists of Modernist Poetry) adlı çalışmasında Eliot, Hulme, Paund'un şiirlerinde, son yıllarda postmodern bakış açısıyla yapılan incelemelerden sonra bazı postmodernist öğelerin tespit edildiğinden söz eder. Yazara göre postmodernizm, eğer modernitenin bir eleştirisi ise o zaman bir tür modernizmdir. Eliot ve Hulme'un konjonktürel tarih bakışında, Paund'un *Kantolar*'ında (The Cantos) ve Eliot'un *Çorak Ülke*'sinde (The Waste Land) metnin kendi büyük anlatısını oluşturması modernist şiir ile postmodernist şiirin önemli bir özelliği paylaştıklarının göstergesidir (Beasley, 2007: 120). Eliot'un *J. Alfred Prufrock'un Aşk Şarkısı* (The Love Song of J. Alfred Prufrock) adlı şiirinin, modernizm ile postmodernizm arasında durduğunu ileri süren Mandal ve Mondak, bu şiirde eklettizm, metinlerarasılık, süreksizlik, parçalılık, öz gönderim gibi postmodern metinlerde sıkça görülen özelliklerin bulunduğunu belirtirler (Mandal-Mondak, 2013). Sözü edilen tespitlerden yola çıkılırsa postmodern şiirin modernizmden devraldığı mirasa göre hareket ettiği yorumunda bulunulabilir. Bu yüzden postmodern şiirde, modernist unsurlara rastlamanın olağan dışı bir durum olmadığını belirtmek gerekir.

Yeni Eleştiri şairleri, postmodernistlerden önce tarihi, nostaljik bir bakış ile ele alırlar ve büyük anlatılara postmodern söylemden önce sırtlarını dönerler. Bu yüzden bazı araştırmacılar, postmodern şiirin kökenlerini Yeni Eleştiri akımında aramanın hiç de yanlış olmayacağını iddia eder. Beasley'in de işaret ettiği üzere postmodern şiir, modernist akımlar içinde filizlenir ve onlardan beslenerek yayılır (2007: 120). Yeni Eleştiri'de postmodern unsurların bulunduğu aşikârdır, fakat bu akımın postmodern olduğunu iddia etmek zorlama bir yorumdur. Çünkü postmodern şiir, modernist akımlardan beslense de o, sanayi sonrası toplumun dinamiklerine göre

hayatı ve kendisini idrak etmeye yeltenen insanın, her yönden parçalanmışlığını yansıtır. Paz'ın deyişiyse XX. yüzyılın sonlarına doğru yazılan şiirler, romantizmden avangarda kadar bütün modernitenin şiirsel akımlarından hem büyük bir miras aldılar hem de onları yadsıldılar (2000: 184). Denilebilir ki günümüz şiiri, modernist şiirden beslenir ama aynı zamanda postmodernizme has bazı unsurları yoğun bir şekilde kullanarak köklerinden kopmaya çalışır.

XX. yüzyılda sanatın son bulduğu düşüncesinin, birçok alanda popüler bir konu olarak işlendiği gözden kaçmaz. Romanın, şiirin, sinemanın, resmin yok olduğu ve buna bağlı olarak romancının, şairin, yönetmenin, ressamın öldüğü iddiası zaman zaman popülist bir ifade ile dillendirilir. Postmodern şiirin de sanatta her şeyin ölümünün ilan edildiği bir dönemin ürünü olduğu düşünülürse kökeni hakkında bazı çıkarımlarda bulunulabilir. Arthur Danto, “sanatın ölümü” ifadesinden sanatçının hiçbir istikametinin olmamasının kastedildiğini söyler. Sanatın ölmesinden ressamın resim yapmayı, şairin şiir yazmayı bıraktığı anlaşılmalıdır (2014: 159). Sanatın ölümü, sanatın felsefi bir tanımının yapılmayacağı, dolayısıyla her şeyin sanat olabileceği düşüncesini popülerleştirir. Yani bir manada postmodern sanat evresine her şeyin sanatın konusu olabileceği anlayışı ile girilir. Danto, her şeyin sanatın konusu olabileceği düşüncesinin, *Manifestolar Çağı*'nın bittiği 1964'ten sonra doğduğunu söyler (Danto, 2014: 72). Postmodern sanat ya da Danto'nun ifadesiyle tarihin sonundan sonraki sanatın, manifestoların yazılmasının bittiği zamanda ortaya çıktığı doğrudur. Fakat her şeyin sanatın konusu olmaya başlamasıyla postmodern sanata geçiş yapıldığı ifadesi tartışmaya açıktır. Çünkü gerek şiirde gerek diğer sanat türlerinde günlük hayat ile sanat arasındaki ayırımın ortadan kalkmaya başladığı dönem 1960'lar değil, Duchamp'ın *Pisuvan*'ını sergilediği 1910'lardır. Ayrıca Breton, Aragon, Pound'un şiirleri başta olmak üzere sıradan konuların şiirde işlenmesi 1960'lardan önceki dönemlere denk gelir. Türkiye'de bile Orhan Veli 1930'lu yılların sonuna doğru *Süleyman Efendi*'nin nasırını şiire konu yapar. Yine de Danto'un 1960'lı yıllardaki dönüşüme dikkat çekmesi postmodern şiirin kökenine ulaşmak açısından önemlidir. Yukarıda değindiğimiz *Oulipo* hareketi bu yıllarda ortaya çıkmıştır. Yine Huyssen, edebiyatta postmodernizmin, deneysel girişimlerin yaygınlaştığı 1960'lı yıllarda görülmeye başladığını söyleyerek Danto'yu

doğrulamaktadır (1986: 161). Bu açıdan yaklaşıldığında postmodern şiirin doğuşunda deneysel girişimlerin önemli bir yer tuttuğu söylenebilir.

Batı'da postmodern şiirin ilk örnekleri, II. Dünya Savaşı sonrasında verilse bile, bu şiirin 1960'lı yıllarda popüler hale geldiği söylenebilir. Nitekim söz konusu dönemde pop sanat dalgası şiirin değişik bir evreye girmesine yol açar. Pop sanatın önde gelen ismi Andy Warhol'un, 1960'lı yıllarda sinema ve resimde yaptıklarının etkisini şiirde görmek mümkündür. "Sanatta postmodernizm, modernizmin ciddiyetinin aksine bir ilgisizlik, bir şakacılık ve Warhol'un *popart*ındaki gibi bir serbestlikle tanımlanmaktadır" (Su, 2014: 177). Warhol'un pop sanatı ile birlikte ilgisizlik, şakacılık ve serbestlik gibi postmodernizm ile özdeşleştirilen özelliklerin baskın olduğu eserler verilir. Nitekim Batı'da yapılan birçok çalışmada, 1960'lardan sonra Amerikan ve İngiliz şiirinin karakteristiğini belirtmek için bu özelliklere başvurulur.

1960'lı yıllar, avangardın gücünü yitirdiği ve yerini popüler kültüre bıraktığı dönemdir. Popüler kültür, aynı zamanda şaire istediği gibi hareket etme, sanatsal kuralları dilediğince çiğneme imkânı tanır. Peter R Jacoby'nin vurguladığı gibi edebiyatta postmodernizm, kişinin her ne söylemek istiyorsa onu istediği gibi ifade etmesidir (2015: 1). Warhol, popüler kültürün ikonu haline gelmiş olan Marilyn Monroe'nün bir resmini, farklı tonda renklerle çoğaltarak aynı zeminde bir araya getirir. Popüler bir imajı popüler yöntemle sanata aktarmaya yeltenen Warhol gibi postmodern şairler de popüler temalara ve yine popüler olan anlatım tekniklerine yönelirler.

Günümüz şiiri, form ve içerik olarak birçok özelliği miras aldığı modernist şiirden bağımsız değerlendirilemez. Nitekim postmodern şiirin, soy kütüğü çıkarılmaya çalışıldığında modernist şiirin izleri kendisini belli ettirir. Postmodernizme, ayrı ve özel bir zaman diliminin sanat anlayışı olarak bakılıyorsa bu, yaşam koşullarına göre değişen anlayışların sanatçının algılarını dönüştürmesinden kaynaklanır. Aynı şekilde postmodern şiir diye bir fenomenden söz ediliyorsa bunun nedeni şairin, tarih sonrası dönem diye adlandırılan ve yaklaşık olarak elli yıldır süren bir zaman diliminin koşulları içerisinde şiir yazmasıdır. Her çağın sanatı, bazı farklı eğilimleri içinde barındırmasına karşın, aşağı yukarı aynı



minvalde ilerler. Sözü ettiğimiz tarih sonrası dönemin şiiri de farklı eğilimlerin varlığı reddedilmemekle beraber, hemen hemen aynı doğrultuda gelişir. Tarihin akışındaki şiir, nasıl ki zamana uymuşsa ve bazen de zamanı aşmaya kalkmışsa postmodern şiir de hem postmodern duruma uyar hem de onu aşmaya çalışır. Tema olarak insanlığın tükenişi, yabancılaşma, yalnızlaşma, huzursuzluk gibi modernist şiirde sıkça işlenen kent insanının problemleri, günümüz şairleri tarafından da işlenir. Şairin özerk ve özgür davranması, şiir metni üzerinde dilediği şekilde denemelerde bulunması günümüz şiirinin temel özelliklerindedir.

### 2.2.3. Postmodern Şiirin Özellikleri

Yukarıda verdiğimiz bilgilerden anlaşıldığı üzere modernist şiir ile postmodern şiir arasında ayırım yapmaya kalkışmak ve bu ayırımlar doğrultusunda postmodern şiirin özelliklerini belirlemek sağlıklı bir yöntem değildir. Modernizm daima postmodernizmde var olmuştur ve var olmaya da devam edecektir. “De Man’a göre postmodern edebiyatın tamamı, yıkıma uğramış ya da şaşkına dönmüş bir modernizmden başka bir şey değildir” (Eagleton, 1992: 20). Postmodernizm, modernizmin kimi unsurlarının yoğunlaştırıldığı, kimi unsurlarının ise ters yüz edilerek dönüştürülmüş hâlidir. Nitekim postmodern sanat estetiğini belirleyen asıl özellik, aşırı modernist tepkilerdir. Aşağıda özelliklerini açıklamaya çalıştığımız postmodern şiirin, düşünüldüğünden daha fazla modernist karakterde olduğu söylenebilir. Günümüz şiiri, ilk olarak modernist şiirde rastladığımız birtakım unsurları öne çıkararak özerk bir alan oluşturur. Bu, onun büsbütün modernist olduğu şeklinde anlaşılmalıdır. Fakat zannedildiğinden daha fazla modernist karaktere sahip olduğu gerçeği daima göz önünde bulundurulmalı ve buna göre konu ele alınmalıdır. Postmodern şiire, modernist şiirin imkânlarının genişletildiği bir eğilim olarak veya modernist tepkilerin daha ileriye götürülmeye çalışıldığı karmaşık bir anlayış olarak bakmak en sağlıklı yöntemdir.

Günümüz şiiri, klasik estetiğin yapısının dönüşüme uğratıldığı romantik şiirin en son merhalesi olarak değerlendirilebilir. Aydınlanma düşünürlerinin estetik ile akıl arasında denge kurmaya çalışmalarına karşın romantikler, estetiği akla karşı bir direnme alanı olarak kullanırlar. Avangart akımların ortaya çıkması ile birlikte estetik büsbütün farklı amaçlara hizmet etmeye başlar. Estetiği akıldan da duygudan

da koparan avangart akımlar, estetik ile estetik olmayı aynı düzlemde buluşturarak estetik bir devrim gerçekleştirirler. Bugün, şiirin soysuzlaştırıldığı veya anlamsızlaştırıldığı iddiaları ortaya atılıyorsa bunun nedeni, estetik olan ile estetik olmayanın iç içe geçmiş olmasıdır. Bundan ötürü postmodern şiiri açıklarken değişen estetik değerlerden yola çıkılmalıdır.

Avangart sanat anlayışının ciddi biçimde tesir ettiği modernist şiir, devrimci bir hüviyete sahiptir. Klasik şiir kurallarını radikal bir biçimde dönüştüren avangart akımların anti-estetik duruşu, postmodern şiirin ortaya çıkmasını tetikler. Nitekim Paz, *Modernite ve Şiir* adlı yazısında XX. yüzyılın sonlarına doğru yayılmaya başlayan ultra-modern (postmodern) şiirin romantizm ve avangardizmin sonucu doğduğunu ileri sürer (2000: 184). Bauman ise niyetleri itibariyle modern olan avangart sanatların, sonuçları itibariyle postmodern olduğunu söyler (Koç, 2007: 49). Avangart şiirin dönüştürücü ve yenilikçi yapısı, romantik şiirin akla karşı sergilediği eleştirel tutum ve şair öznenin benliğine yaptığı vurgu, postmodern şiire intikal eden bazı unsurlardır. Postmodern şiir, avangart ve romantik şiirin gerçekleştirdiği estetik devrimin devamı olarak değerlendirilebilir. Fakat bu postmodern şiirin her yönüyle avangart ve romantik olduğu anlamına gelmez, postmodern şiir romantizmin ve avangartlığın başlattığı estetik devrimi sahiplenerek kendi özerkliğini oluşturmaya çalışır. Avangart ve romantik şiirin estetik devrimi, “açık ve net kurallara sahip sistemli bir uygulama kümesi olarak tanımlanan her türlü sanatın yıkılması” (Rancière, 2012) anlamında kullanır. Her şeyin artık şiirin konusu olabileceğini iddia eden modernist yaklaşım, devrimci niteliği ile kendinden sonra gelişen şiire ilham verir.

Günümüz şiiri, geleneksel şiir anlayışını ve estetiğini yıkarak gelişip yayılmıştır. Bilindiği gibi estetiğe kuramsal bir çerçeve oluşturmaya çalışan düşünürler, öznenin beğeni yargısını öne çıkarırlar. Buna göre ancak zevk sahibi kişiler, sanat eserlerini anlayabilir veya yorumlayabilir. Bu düşünce, sanatın belli kurallar içerisinde icra edilmesini zorunlu kılar ve sanatın bir gayesinin olmasını önerir. Bu gaye, sanatla temasa geçen kişinin beğenisini ve takdirini kazanmaktır. Oysaki postmodern şiir, böyle bir gaye gütmek yerine karmaşıklaşan dünyada kişiyi, daha da karmaşık olan bir metinle baş başa bırakır. İşte bundan ötürü postmodern

şiiir, modernist şiiirin muğlaklığı, belirsizliği, gayesizliği kabullenen yapısını devam ettirerek hatta daha da ileri götürerek kendi estetik devrimini gerçekleştirir.

Estetik dönüşüm, aydınlanmacı aklın eleştirisi ile ilintilidir. Su'nun belirttiği üzere bir disiplin olarak estetik, duyuşla anlamın akıl tarafından tahakküm altına alınması sayesinde ortaya çıkmıştır (2014: 15). Romantikler, beğeni yargısını ve güzel olgusunu aklın egemenliğinden kurtararak estetik devrimi gerçekleştirirler. Estetiğin, romantikler tarafından aklın tahakkümünden kurtarılması, Batı sanat ve edebiyatında günümüze kadar etkisini devam ettirecek olan yapısal dönüşümleri tetikler. Postmodernistler de romantikler gibi estetik zevki akla, mantığa, düzene karşı kullanırlar. Nitekim postmodernist şiiirin akıl, mantık ve düzen ile çelişmesinin arkasında dayatmacı rasyonel öğretilere karşı çıkan felsefî düşünce bulunur. XX. yüzyılın başlarında etkili olmaya başlayan Yeni Gerçekçilik (New Realizm) akımı, dış dünyada mutlak bir gerçeğin var olduğunu reddetmemekle birlikte bireylerin farklı algılama tarzlarının zihinde farklı gerçeklerin ortaya çıkmasına yol açtığını iddia ederek mutlak gerçek ve mutlak akıl düşüncesine darbe vurur. Gerçek ile ilgili düşüncelerin değişmesi, aynı zamanda, sanat ve edebiyatta gerçeğin temsil edilmesi düşüncesini de değiştirir. Gerçeğin dış dünyadan bağımsız bir şekilde zihinde üretildiği anlayışının yerleşmesi, sanat eserinin dış gerçeği temsil etmesi gerektiği tarzındaki geleneksel görüşlerin zayıflamasına yol açar. Sanat öteden beri ya gerçeği olduğu gibi ya da ideal olanı yansıtma problemi etrafında dönerken postmodern durumda gerçek denilen olgu, zihinden bağımsız olarak değerlendirilmez. Böylece şair, gerçeği yansıtma problemiyle cebelleşmekten kurtulur.

Postmodern şiiir, temsil etmenin sanatta geçerliliğini yitirdiği bir anlayışın ürünü olarak gelişir. 1960'lardan sonra hipergerçekçiliğin tartışıldığı, daha doğrusu yaşandığı bir evreye girilmiştir. Hipergerçeklikten kastedilen gerçek olan ile gerçek olmayanın birbirine karışmasıdır. Sanayi sonrası toplumda, hayatın her aşamasında gerçeğin simülasyon (benzetim) yoluyla üretilmesi söz konusudur. Diğer edebî türlerde olduğu gibi şiiirde de artık gerçekliğin yansıtılması diye bir şey söz konusu değildir. Şiiir, gerçekliğini kendi başına oluşturur. Anlamın metnin iç işleyişi ile ortaya çıkması, günümüz şiiirinin ayırt edici özelliklerinden birisidir.

Büyük bir anlatıya sahip olmama, postmodern şiirin ayrı bir özelliğidir. Bir iddia veya yüce bir değer peşinden gitmeyen şair, karmaşıklaşan hayattaki karmaşık ruh halini betimler. Postmodern şairin, modernist şairden ayrılan yönü de bu noktada somutlaşır. Cemil Sena'nın ifade ettiği gibi modern[ist] şair, popüler ve demokrat bir ruh taşıdığı için belirli ve soysuzlaşmış bir zümreye değil, bütün bir ulus çoğunluğuna ve insanlığa seslenir (1972: 155). Oysaki postmodern şair, popülist davransa da, ne üst zümrelere ne de sıradan halka seslenme gayesindedir, onun eserini kim okuyorsa ona seslenir.

Modernist şairler, daha çok değişim ilkesine göre eserlerini yazarlar, postmodern şairler ise Paz'ın deyişiyle “değişmelerin temelinde yatan değişmez ilkenin arayışında[dırlar]” (Paz, 2000: 203). Kadim anlatılar ile modern anlatılar arasında bağlantılar kurmaya kalkışan günümüz şairi, bilgi ve iletişim çağının olanakları içerisinde durma, duraklama niyetini taşımaz. Önceki şiirden devraldığı deneyselliği sonuna kadar savunarak anlamları devinim halinde olan metinler ortaya koyar. Modernistlerin, şiirin biçimsel yapısını yıkıma uğratmalarını aynen kabul eden hatta daha da ileri götüren postmodernistler, adeta şiiri şiir olmaktan çıkarırlar. Celal Fedai'nin söylediği gibi modernizme ve postmodernizme maruz kalan yaralı bilinçler için şiirin şiir olmaktan çıkması makul kabul edilir (2008: 397). Şiiri şiir olmaktan çıkararak bir düşünce, okuyucuyu da klasik okuyucu olmaktan çıkarır. Postmodern şiir sanatına göre anlam, okuyucudan bağımsız bir şekilde mevcut değildir, okuyucunun bilgi birikimine göre ortaya çıkan ve okuyucudan okuyucuya değişen bir fenomendir.

Postmodern şiirin kavramsal çerçevesinin henüz tam olarak çizildiğini söylemek mümkün değildir. Ali K. Metin'in ifade ettiği gibi geleneksel şiir ile modern şiir arasında ayırım yaparken karşılaşılan güçlükler bugün modern-postmodern ayrıştırmasında da karşımıza çıkmaktadır (2008: 415). Modernist şiiri dışarıda bırakarak postmodern şiire bir çerçeve çizmeye kalkışmak sağlıklı sonuçlar doğurmaz. Aşağıda anlatılan özelliklerinden de anlaşılacağı üzere, günümüz şiiri, modernizmin Batı rasyonalizmine, burjuva ahlakına, sanayi toplumunun problemlerine, klasik estetik duruşa karşı geliştirdiği tepkinin devamı olarak gelişmiştir. Bundan ötürü her postmodern şiirin aynı zamanda modernist bir hüviyete sahip olduğu unutulmamalıdır.

Birçok araştırmacının, modernist metne ilişkin tespitinden yola çıkılarak postmodern Şirin kavramsal sınırları çizilebilir. Burada tespitleri daha kapsayıcı olduğu için Hugo Friedrich ve Ihab Hassan'a başvuracağız. Hugo Friedrich, modern Şirin; kapalılık, disonas, kışkırtıcılık, gerilim, çok katmanlı anlamların içinde yeterlilik, günlük dilden kesin kopuş, nesnelle izleksel olan arasındaki gerilim (Turan, 1992: 30) zelliklerine sahip olduğunu belirtir. Sıralanan zelliklerin hepsinin en uç örneğinin postmodern Şiirde mevcut olduğu görülür. Ihab Hassan ise modernizmin postmodernizm başlasın diye birden ortadan kalkmadığını ifade ederek iki akım arasındaki sıkı ilişkinin varlığına vurgu yapar. Ona göre modernist bir edebİ yapıt şu özelliklere sahiptir: 1. Őehircilik, 2. Teknoloji, 3. İnsansızlaşma, 4. Primitivizm (İlkellik), 5. Erotizm, 6. Antinomianizm (Kuralsızlık), 7. Deneyselcilik (Hassan, 1990: 23-26). Daha sonra bu özelliklerin hepsinin postmodernist bir yapıt için de sıralar. Hugo Friedrich ve Ihab Hassan'ın açıklamalarını göz önünde bulundurarak postmodern Şiir açıklanabilir.

Postmodern Şiir de modernist Şiir gibi kent hayatı etrafında döner. Fakat bugünün kent hayatı dnn kent hayatına göre daha fazla karmaşıklaşmış, daha fazla renklenmiş bir durumdadır. Birçok kültürün bir araya geldiği, günlük hayatın daha fazla kurallara bağlandığı ve buna bağlı olarak bireyin daha fazla mekanikleştiği bir ortamın Şairleri, kendinden öncekilerin ötesine geçerler. Modernistler, teknik gelişmelerin hızlı bir şekilde hayata etki ettiği bir dönemin sanatçılarıdır; postmodernistler ise teknik gelişmelerin hayatı daha hızlı değiştirdiği ve günlük yaşama stillerinin ertesini gün eskidiği bir zamanın sanatçılarıdır.

Sanatın insansızlaşmasına ve sanat eserinde öznenin varlığının bulanıklaşmasına modernist Şiirde sıkça rastlanılır. Postmodernistler, sanatın insansızlaşmasını daha da ileriye götürerek parçalanan "ben"lerini bile metinden silmeye yeltenirler. Modernistler, arketiplere ve insanın bilinçaltında bulunan metaforlara yönelirken postmodernistler, arketipleri ve bilinçaltı metaforları gncelleştirirler. Modernist Şiir, aşkı *erotikleştirerek* aşkın üstündeki kutsal haleyi söker atar; postmodern Şiir ise erotizmin sınırlarını daha da zorlayarak bir arzu makinesine dönüşmüş olan öznenin aykırı isteklerini dillendirir. Kurallara karşı

gelmek modernist şairin kişilik özelliklerindedir, postmodern şair ise kurallara karşı gelmekle birlikte anarşist ruhludur.

Postmodern şiirin özellikleri hakkında değişik fikirler bulunur. Bazı görüşler, günümüz şiirini büsbütün farklı bir eğilim olarak değerlendirirken bazı görüşler ise modernizmin devamı şeklinde ele alır. Postmodern şiirin, modernist şiirin ötesine geçtiğini düşünen C. John Holcome, dört özelliği ile bu şiirin diğer şiir türlerinden ayrıldığını ileri sürer. Bu özellikler sırasıyla ikonlaştırma (iconoclazm), yersizlik (groundless), biçimsizlik (formlessness), popülizmdir (populism). Yazara göre postmodern şiir, kültürel standartları ve sanat anlayışlarını ilkesizleştirerek ve ikonlaştırarak azınlığı, cinsiyet farklılığını dile getirir (Holcome, 2015). Holcome'un yersizlikten kastettiği, anlamın belirsiz olması ve anlatının bir sonuca varmamasıdır. Biçimsizlik ise metnin geleneksel formlardan sıyrılması, şairin her şiire farklı bir biçim oluşturması anlamına gelir. Holcome'un düşüncesine göre elit ve edebî olmaktan kaçınan şair, keyfi ve şakacı davranarak popülist olmaya çalışır. Ahmet Ada ise postmodern şiiri modernist şiirin yeni açılımı biçiminde ele alır ve bu şiirin şu özelliklere sahip olduğunu belirtir: 1. Zaman-uzam anlayışı değişkendir, 2. Şiirsel söylemde kırılmalar yaşanır, 3. Şiir metinlerarasılığa dayanır, 4. Gerçeklik sorgulanır, 5. Metin dışı öğeler metne katılır, 6. Dil gidimsizdir, 7. Metin karmaşık ve griftir, 6. Şiirde personayı kendi üzerinde kurma yönelimi baskındır (Ada, 2007: 41-42). Sözü edilen özelliklerin postmodern sanat estetiği ile uyumlu olduğu için Ahmet Ada'nın tespitlerinin yerinde olduğu söylenebilir.

Farklı görüşlerden yola çıkarak postmodern şiirin kapsamı genişletilebilir veya daraltılabilir. Araştırmalarımız sonunda elde ettiğimiz bulgulara göre şairin durumu, metinsellik, okuyucu, metinlerarasılık, oyun kavramı, gerçekliğin yansıtılması, biçim özellikleri, dil ve anlatım, anlam kapalılığı ve pop kültür incelenerek postmodern şiir sağlıklı bir şekilde açıklanabilir.

### **2.2.3.1. Postmodern Şair**

Şiir, değişim ve dönüşüme en fazla direnen, ama dönüştüğünde büyük etkiler bırakan edebî bir türdür. Geleneği yıkan modernist şiir örneğinde görüldüğü üzere değişen sanat anlayışı şairin, biçim ve içerikte sürekli yeni denemelere girişmesine,

oluşturduğu özerk alanda kendi “ben”ini merkeze alarak dünyayı yorumlamasına, farklı kaynaklardan beslenerek yeni üsluplar üretebilmesine olanak tanır. Postmodern şiirin, modernist şiirden aldığı en büyük miras, şairin özerkliği ve bu özerkliğin imkânları dairesinde biçim ve içerik üzerinde kişisel denemelerde bulunabilme özgürlüğüdür. Fakat modernist şair özerkliğini kazanırken kendi “beni”ni metinden silmeyerek varlığını hissettirmeye devam eder. Oysaki postmodern şairin özerkliği kazanmasındaki gayesi, metni öne çıkararak anlamın metin tarafından üretilmesini sağlamaktır. Yani şairin metindeki niyeti diye bir şeyin artık hiçbir önemi kalmamıştır, metin kendi anlamlarını ürettiğinde şairin niyeti yok olmuştur. Şair, metin üzerindeki otoritesini en aza indirdiği için kendi eliyle ölümünü gerçekleştirmiş olur.

Diğer sanat dallarında olduğu gibi şiirde de yaratıcı öznenin ölümünün ilan edilmesinde postmodern söylemin ciddi bir etkisi vardır. Ali Artun’a göre sanatçının sahip olduğu itibarı ve iktidarı kaybetmesinin nedeni, sanatın teknik olanaklar sayesinde üretim gibi örgütlenmesidir (Artun, 2013: 13). Sanatın ve özelde şiirin üretiliyor olması, sanatçının (şairin) *dâhi* imajını zedeler. Başka metinlerden arzuladığı kadar alıntı yapan ve bilgi teknolojilerinin imkânlarını kullanarak istediği görselliği metne aktarabilen şairin, geleneksel manada bir şairden farklı algılanacağı aşikârdır. Şairin söz konusu özellikleri saldırıya maruz kalmasına yol açar. Postmodern şiir fenomenine olumsuz yaklaşanlara göre, günümüz şairi yaratıcılıktan ve özgünlükten yoksundur. Estetik kuralları *hiçleyen* postmodernistlerin, şairlik vasfına haiz olmadıkları tartışma konusu yapılıır. Bilgi çağında, iktidarını ve itibarını kaybeden şairin yönlendirici veya estetik haz verici misyonu son bulur; sadece bir araya getiren ama bunu yaparken geleneksel veya modern fark gözetmeksizin her türlü anlatım tekniğini hoyratça aynı düzlemde kullanan bir şair özne ortaya çıkar.

Postmodern şair, yaptıkları veya yapmaya çalıştıkları sebebiyle modernist şaire göre daha fazla saldırıya uğrar. Postmodernizmin, şiiri daha da anlamsızlaştırdığını söyleyen Almasulu’ya göre günümüzde şairler, modernist şiirin dilini çalarak kendine mal etmeye çalışır (2008: 46). Bazen çaldığı şeylerden bile anlamlı bir şey oluşturamayan şair, kişiliksizlikle de suçlanır. Doltaş ise dilin sınırlayıcı, çarpıtıcı ve şartlandırıcı yöntemlerinden ve politik baskılarından

kurtulmaya çalışırken postmodernistlerin suskunluğa ve boşluğa sürüklendiklerini belirtir (1999: 108). Bir iddiası olmayan ve boşlukta sürüklenirken bir yerlere tutunmaya çalışan şair, Serkan Ergin'in düşüncesi dikkate alındığında bunalımlarını dışa vurmaktan başka bir şey yapmaz:

Post-modernist şiir, şiirde anlamı ve anlak'ı hiçleyerek, şiiri sadece sözcük ve harf oyunlarına indirgeyen ve şair öznenin bilinçaltını dışavurumundan öteye geçmeyen şiir türüdür. Eklektik olarak sürrealizm, dadaizm, letrizm gibi akımların etkilerini içinde barındıran post-modernist şiir, öteki'lerle empati kurmayı ve bunu yansıtmayı önemsemeyen ve dolayısıyla da okur tarafından özdeşlik kurul(a)mayan, hayatın şair öznenin bilincinden dönüştürülerek yansıtılmadığı, ancak şairin içsel bunalımlarının şımarıkça dışavurumundan öteye geçmeyen bencil ve şımarık bir metinsel oyundur (Ergin, 2011).

Postmodern şaire yapılan eleştiriler bunlarla sınırlı kalmaz. Onun bilgi teknolojilerinin olanaklarından faydalanarak geometrik şekillerle oyunlar kurmaya kalkıştığını ve şiiri soysuzlaştırdığını ifade edenler de vardır. Yapılan eleştirilerin doğruluk payı olmakla beraber postmodern şairi ve şiiri birkaç özelliğiyle değerlendirmenin yanlış olacağı kanaatindeyiz. Öncelikle günümüz şairlerinin, modernist deneyimden faydalandığı, hatta birçok açıdan modernist şairlerin devamı olduğunu belirtmek gerekir. Sadece postmodern şairler değil, postmodern roman ve öykü yazarları da modernist mirasa konduklarını ve modernistlerden yararlandıklarını dile getirirler. Bir şair gelenekten faydalandığından dolayı yargılanamaz. Öteden beri gelenek edebiyatçılar için büyük bir kaynak olmuştur. Geleneği yıktığını iddia eden kişiler bile geleneğin etkisinden birden kurtulamazlar. Mesela Tanzimat döneminde birçok şair, divan edebiyatı geleneğine saldırdıkları halde ondan bütünüyle kopamazlar. Yeni gelişen şiir anlayışının, var olan eğilimlerden yararlanması kadar doğal bir şey yoktur. Postmodernizmin bir kopuş olduğu doğrudur, ama modernist sanattan bir kopuş değil, modernistlerin eleştirdikleri ve karşı durdukları rasyonalizmin etkilediği sanattan kopuştur. Aynı zamanda postmodernistler, modernistler gibi değişik tarzda tekniklerden yararlanırlar ve anlatım imkânlarını zenginleştirmeye çabalarlar. Bu yüzden iki akım birçok yönden birbirine benzer.



Postmodernistlerin sürrealistler ve dadaistler gibi yalnızca kendi benliklerine yoğunlaştıkları düşüncesi hem postmodernistlere hem sürrealistlere ve dadaistlere yapılan haksız bir eleştiridir. Ayrıca postmodern şiirlerde “hayatın şair öznenin bilincinden dönüştürülerek yansıtılmadığı” iddiası postmodernizmi yeterince anlamayan veya anlamaya gayret göstermeyen bir düşüncenin ürünüdür. Her sanat akımı gibi postmodernizm de döneminin yaygın olan felsefi eğiliminden, sosyal ve siyasal koşullarından, bilimsel gelişmelerinden etkilenir. Önceki bölümlerde anlattığımız üzere postmodern sanat estetiğini belirleyen, sanayi sonrası dünyanın durumudur. Dadaistler ve sürrealistler, XX. yüzyılın ilk yarısında yaşanan yıkımlar doğrultusunda sanatın yüce değerleri işleminin anlamsız olduğunu düşünerek saçmalığa, oyuna ve bilinçaltına yöneldiler. Bunun sonucunda dünyayı algılayışlarına göre eserlerini ortaya koydular ve belli kesimler tarafından da beğenildiler. Türkiye’de, sürrealizmden etkilenen Orhan Veli’nin Süleyman Efendi’nin nasırını şiire sokmasının yarattığı şok etkisine rağmen bugün sıradan bir lise öğrencisi bile *Kitabe-i Sengi Mezarı* severek okuyabilmektedir. Postmodernistlerin bazı kesimler tarafından sık sık eleştirmeleri yenilik yapımlarıyla açıklanabilir. Öteden beri sanat ve edebiyatta yeniliğe yeltenenlerin saldırıya maruz kaldıkları bilinir.

Postmodern şairin anlamsız şiirler yazdığı iddiası, farklı açılardan değerlendirilebilir. Öncelikle anlam veya anlamsızlıktan eleştirmenlerin ne kastettiklerinin belirsiz olduğu gözlemlenir. Anlam denilen, metin okunduğunda okuyucunun zihninde bir şeyler canlanması mı, yoksa metnin dış dünyadan bir şeyleri temsil ediyor olması mıdır? Bu tür soruların peşinden ancak klasik sanat anlayışına sahip kişiler gider. Günümüz sanat estetiğinde, bu türden sorular çoktan aşılmıştır. Ayrıca anlamsızlığın birçok kişi tarafından bağlam dışında kullanıldığına dikkat edilir. Anlamın kapalılığını ve metnin yoğun imgelerle dolu olmasını anlamsızlıkla suçlayanların sayısı hayli fazladır. Postmodern şiir, alışık olunmayan dil kullanımlarının ve değişik türden imgelerin tercih edildiği bir şiirdir. Bundan dolayı ilk bakışta bütünüyle anlamsız bir yapı şeklinde gözükebilir. Bu yüzden şiir hakkında yargıya varmadan önce postmodern sanat estetiğinin kavranması gerekir.

Hasan Bülent Kahraman, edebiyatın günümüzde büyük bir sıkıntının içine sürüklendiğinin yadsınamayacağını ifade ettikten sonra sözü şaire getirir. Ona göre II. Dünya Savaşı'ndan sonra bile oluşan düzene uyum sağlayamayan şairin bugün tamamen piyasanın ürününe dönüşen edebiyat ortamında, sıkıntılar yaşayacağı kesindir (Kahraman, 2009: 239). Edebiyatın giderek zayıfladığı, eserlerin piyasanın ürünü haline geldiği bir dönemde, bütün suçu şaire yüklemeye kalkışmak insafsızca bir yaklaşım olur. Her şair gibi postmodern şair de okuyucusuna ulaşma arzusundadır. Bunun için her şeyin hıza bağlandığı, gizemli ve kutsal olan hiçbir şeyin kalmadığı bir dönemde metin üzerinde değişik denemelerde bulunarak okuyucusuna bir direnme alanı oluşturur.

Postmodern şair de modernist şair gibi sanayi toplumunun yol açtığı birtakım problemleri yaşar. Yabancılaşma, bunalım, tutunamama, yersiz-yurtsuzluk gibi sorunlarla cebelleşen modernist şair bilinçaltına, çocukluğa, geçmişe veya ütopyaya sığınır. Postmodern şair, bir yere kaçmaz çünkü sanayi sonrası toplumda kaçılacak sığınılacak yer kalmamıştır. Şair, bir limana sığınmak yerine yaşadığı kaos içerisinde dolanır. Yaşadığı kaotik durum, metnin diline de yansır. Bundan ötürü eserleri anlamca daha karmaşık (anlamsız değil), eklettik bir yapı sergiler.

Sanayi sonrası toplumların genel karakteristiğinin, postmodern şairin kişiliğine ve dolayısıyla şiirine yansıdığından söz edilebilir. Bilindiği üzere modernite, birçok özelliğinin yanında bireyselleşme sürecini imleyen bir kavramdır. Postmodern durumun yaşandığı sanayi sonrası toplumlarda ise bireyselleşme bireyciliğe dönüşür. Bireycilikte, “genel değer yargıları yerini, farklılaşan değer alanlarına bırakır. Bunun anlamı herkesin kendi yaşam tarzını bir kültür dünyasına dönüştürmesi[dir]” (Başat, 2007: 36). Postmodern durumda, kişi, görünüşte herkesle iletişime geçmekle birlikte değer yargıları açısından giderek içe kapanmakta ve kendisinin oluşturduğu değer yargılarıyla var olmaya çalışmaktadır. Bu yüzden zamanımızın insanı, bireyci hatta egoist olarak tanımlanır. Günümüz şairinin de bireysellikten egoizme geçiş yaptığı düşünülmektedir. Her şiirinde farklı değer yargılarına göre davranması ve kendini her şeyden daha değerli hissetmesi, postmodern şairin kimi zaman egoist olarak tanımlanmasına yol açar. Şiir sanatının

kurallarını dilediği gibi değiştirmesi ve zaman zaman ancak kendisinin anlayabileceği metinler yazması, egoist davrandığı fikrini pekiştirir.

Modernizmin temel kavramlarından birisi *çıkma*dır. Modernist şair, burjuva toplumunun karmaşası içerisinde kendi varoluşuna bir anlam vermeye çalışırken çıkmaza sürüklenir. Çıkma, ona ıstırap verdiği gibi şiirinin yönünü de belirler. Günümüz şairi de modernistler gibi çıkmazdadır, fakat çıkmazın içinde bunalmaz. Hayatın ciddiyetlerine alaycı yaklaşarak zevk almaya çalışır. Modernist şair, dış dünyanın tazyiki altında ezilen “ben”ini kurtarabilmek için uzak diyarlara kaçar. Buna karşın postmodern şairin kaçacağı, sığınacağı bir limanı yoktur. Hayriye Ünal’ın belirttiği üzere artık bir kaçış edebiyatı yapmak imkânsızdır, çünkü kaçılacak bir coğrafya kalmamıştır (2011: 23). Şair, uzak coğrafyalara kaçmak yerine bulunduğu mekânın parçalı yapısında parçalanmış benliğini yeniden inşa eder.

### **2.2.3.2. Metinsellik**

Metin, “yazı haline gelmiş, dahası yayımlanıp okur huzuruna çıkmış edebî eserler için kullanılan bir tabirdir” (Karataş, 2007: 319). Geleneksel anlamda bir yazı parçasının metin olabilmesinin ön koşulu edebî olmasıdır. Postmodernistlere göre metin tabiri sadece edebî bir hüviyete sahip parçalar için kullanılmaz; bütün insan faaliyetleri birer metindir. Bireyin bile bazı dış unsurlar tarafından kurgulandığını düşünen postmodernistler, her şeye bir metinmiş gibi bakarlar ve icra ettikleri her sanat eserinde, metinselliği öne çıkarırlar. Burada metinsellikten kastedilen eserin kendi anlamlarını üretebilmesi, alımlayıcı kişilerin eserden elde ettikleri anlamları sanatçının niyetine veya başka bir şeye bağlamamalarıdır. Postmodernistler, her şeyi metinleştirerek klasik sanatın kaidelerine aykırı davranırlar.

Günümüz şiirinde metinsellik, her şeyin konu olarak işlenebilmesi, şairin niyetinin geriye itilmesi ve okuyucunun metinde var olan anlam boşluklarını doldurabilmesi şeklinde değerlendirilebilir. Postmodernistlere göre bir metinde, hiçbir şey önceden belirtilmez, okuma esnasında anlam kendiliğinden ortaya çıkar. Geleneksel metin anlayışından radikal bir şekilde sapmaya işaret eden söz konusu yaklaşımı şiire de uyarlamak mümkündür. Hatta bu anlayışın şiir üzerinde daha fazla belirgin olduğu söylenebilir. Nesre göre şiir, farklı imgeleri kullanmaya, dilin

düzenini bozmaya ve yazının biçiminde değişiklik yapmaya daha müsaittir. Bundan ötürü şiir, metni anlam üretmenin merkezine koyan anlayışlar için en iyi türdür, denilebilir.

Şiirin bir metin olabilmesi ve metin olarak yorumlanabilmesi gerektiğini düşünen postmodernistlerin yaklaşımları, geleneksel metin yaklaşımlarından çok farklıdır. Geleneksel yaklaşımda metin, üretici özne tarafından anlamın yerleştirildiği ve içinde barındırdığı anlamların, üretici öznenin niyetinden bağımsız değerlendirilmediği bir yapı olarak ele alınır. Postmodernistler, edebî metne kendi anlamını üreten bir organizmaymış gibi yaklaşırlar ve eserlerini de bu anlayış çerçevesinde vücuda getirirler. Metnin, anlam boşluklarına sahip olması ve okuyucunun kendisinin bu anlam boşluklarını doldurması gerekir. Derrida'nın, *metnin dışında hiçbir şey yoktur* düşüncesini benimseyen postmodernistlere göre “metin bir nesne değil, okuma sürecinde yaşantılanan bir olgudur” (Ergiydiren, 2007: 85). Derrida, *logos* egemenliğine dayanan Batı medeniyetinin söz merkezliğini eleştirerek yazılı metne vurgu yapar. Ona göre “yazılı metin sözden daha önemlidir ve usçu düşüncenin terkedilmesi kavramdan yazıya yönelen ön yargılı bir yaklaşımla değil, metinden gerçeğe doğru bir yönelimle olasıdır” (Kutlu, 2003: 34). Derrida'nın düşüncesinde, metnin anlamlarının ortaya çıkarılmasında epistemolojik bakış geçerliliğini yitirirken ontolojik yaklaşım öne çıkar. Ontolojik yaklaşımda, anlam okuyucu tarafından oluşturulur, yazılı metin ise odak noktası haline gelir.

İnsan “ben”inin bile dil sayesinde var olduğunu düşünen postmodernistler, edebî metinde, kendi “ben”lerini kurgularlar. Fakat burada merkeze alınan, sanatçının “ben”i değil, her okunduğunda yeniden üretilen metindir. Şiir özelinde düşünüldüğünde şairin “ben”i, şiir metni her okunduğunda yeniden kurgulanır. Edebî metinlerin, her okuyuşta farklı yorumlara varılan dokusu bu şekilde önce çıkar. Özneyi merkeze alan modern sanat anlayışı, anlam üretiminde sanatçıya büyük bir ayrıcalık tanırken postmodern yaklaşım, sanatçı yerine sanat eserine (metne) vurgu yaparak hem metni hem de alımlayıcı özneleri önceler. Postmodernistler, edebî metinlerin bütün olanaklarından faydalanırlar, hatta metin üzerinde bazı denemelerde bulunarak yeni olanaklar türetirler.

Var olan tek gerçek metindir, diyen postmodernistlere göre metin, okuyucu tarafından içi doldurulacak olan çatlaklardan meydana gelir. Metin kendisine karşı olan bütün otoriteleri reddeder. Bu yüzden postmodernistler, metinselliği her şeyin üstünde tutarak sanat faaliyetini, metin oluşturma süreci olarak değerlendirirler. John M. Ellis, postmodern söylemde metinsellik, metnin yazarından bağımsızlaşarak kendi anlamlarını oluşturmasının hedeflendiğini belirtir (1997: 139). Yazarın geriye itilmesi, sınırsız sayıda okumayı olanaklı hale getirir ve okuyucunun dilediği kadar yorumda bulunması sağlanır.

Postmodern şiirin metinsellik ile ilişkilendirilmesinin arka planında değişen sanat anlayışlarının izlerini görmek mümkündür. Öncelikle bütün dünyanın temelsiz olduğunu düşünen Nietzscheci yaklaşımın şiiri de etkilediği gözlemlenir. Nietzsche'nin düşüncesi uyarınca şairin yaşadıklarını ve bu yaşadıkları ile ilgili fikirlerini temellendirme kaygısı yoktur, o sadece dile getirmekle yetinir. Dile getirilen yaşantı, metne dönüşürken farklı anlamları doğuracağından şair, temellendirmeye yönelmez. Yine "Nietzsche'nin *dünya kendi kendini doğuran bir sanat yapıtıdır* ve Heidegger'in *dünya kendi kendini yazan bir şiirdir*" (Megill, 2012: 261) şeklindeki yaklaşımları, anlamın rastlantı sonucu ortaya çıkabileceği düşüncesine bir dayanak oluşturur. Metnin kendi anlamını oluşturduğunu ileri süren bir düşüncede, yazar özne yerine metin öne çıkarılır. Tam da bu noktada Gadamer'in metin yaklaşımına değinmekte fayda vardır. Gadamer'e göre "yazılı bir metni anlamak, geçmişteki bir şeyi tekrarlamak değil, onu şimdiki bir anlama ortak etmektir" (Özlem, 2011: 29). Şimdiki anlamdan kasıt, okuyucunun metni okuduğu anda ulaştığı anlamdır. Bu yüzden metin sürekli bir *şimdi* içinde kendini var edip durmaktadır.

Gadamer, yazılı edebî eserin kendi ontolojik değerine yabancılaştığını söyler. Çünkü yazılı edebî eserler adeta bir şifreye sahiptir ve okuyucu metni her okuduğunda kendi zamanına göre bu şifreyi çözümler (Gadamer, 2008: 224-230). Barthes da Gadamer gibi okumanın bir kod çözme, metnin ise harflerin, sözcüklerin, anlamların oluşturduğu kodlar bütünü olduğunu düşünür. Ona göre okuyucu, metinde bir kodu çözdükçe başka bir kodla karşılaşır, metinde yeni diller keşfeder (Barthes, 2014: 45). Bu şekilde okuyucu, kültür seviyesine ve ilgisine göre metinle farklı bir

bağ kurabilir. Barthes'ın düşüncesi uyarınca dilsel göstergeler iki düzeyde anlamlandırılır. Birincisi, herkesin üzerinde uzlaştığı düz anlamdır; diğeri, bağlama göre değişen ve alımlayıcı öznelerin anlam dünyasında ortaya çıkan yan anlamdır. Edebî metinler yan anlam çıkarmaya en müsait metinler olduğuna göre sonsuz sayıda okumaya ve değişik türden anlamlandırmaya elverişlidirler. İma, mecaz, cinas, dolaylı anlatım, kişileştirme ve eğretileme türünden kullanımlara şairlerin sıkça başvurması, okuyucunun şiirde yan anlamlar çıkarmasını kolaylaştırır.

Metinsellik aynı zamanda metnin de ötesine geçmek anlamına gelir. Çünkü metinselliğin öne çıkarılması, anlam elde etme edimini sonu gelmeyen bir sürece dönüştürür. Postmodern metin yaklaşımına göre “anlama sürecinde eserin ve anlayanın ufku birleşerek hem eserin hem de anlayanın ufkunu aşar” (Toprak, 2003: 85). Fakat bu, yorumun, metni aştığı veya metinden bağımsız olduğu anlamına gelmez. Lucy'nin belirttiği üzere bir şiiri şiir yapan, onun metinselliğidir; okuma eylemi ise daima şiirin metinselliği ile ilgilidir (2003: 69). Bundan ötürü okuyucunun yapacağı her yorum, daima şiire ait olacaktır çünkü yorum şiir metni var oldukça mümkündür.

### **2.2.3.3. Okuyucuyu Metne Davet**

Postmodern şiir anlayışı, metinselliği öne çıkarması sebebiyle okuyucuyu aktif bir konuma getirir. Aslında sadece postmodern şiirde değil bir bütün olarak postmodern sanatta, alımlayıcı öznelere (okuyucu, dinleyici, seyirci) anlam üretme noktasında büyük görevler düşer. Özellikle edebî eserde, anlatının anlamlandırılması noktasında okuyucu öne çıkarılır. Postmodernistler, okuyucunun metni anlamlandırmada gönüllü olabilmesi için eserlerini, okuyucunun anlatıyla empati kuracağı şekilde kurgularlar. Leslie Fiedler, “postmodern edebiyatın estetik kaygılardan uzak biçimde her okurun kendi öznel yaşamı hakkında bilgi sahibi olabileceği yepyeni bir edebiyat olduğunu” (Özyer, 1992: 241) söylerken postmodern eserlerin söz konusu yapısına vurgu yapar.

Postmodern sanat estetiğinde, okuyucuya atfedilen değer yazarla veya şairle aynıdır. Başka bir deyişle yazarın veya şairin metin üzerindeki etkisi okuyucu ile eş değerdir. Massimo Fusillo, yazar ile okuyucunun eş değer tutulmasının 1970'lerde

alımlama estetiği kuramcılarının çabasıyla yaygınlaştığını ileri sürer (Fussioli, 2012: 81). Alımlama estetiği kuramcılarını adeta yazarı yok sayarak metnin gerçek üreticilerinin okuyucu olduğunu ileri sürerler. Örneğin Fish, nesnel bir edebiyat eseri olmadığı gibi asıl yazar, okurun kendisidir (Eagleton, 2004: 113), der. Alımlama estetiğinde, metnin ne anlama geldiği sorusu önemini yitirir; okuyucunun metinde neler deneyimlediği önemsendir.

Günümüzde okur, şiir metninin anlam üreticisi şeklinde değerlendirilir. Metni okura taşıyan bu anlayış, Kahraman'ın düşüncesi dikkate alındığında sanat eserinin üretilme problemini yok etmiş, bu kez eserin tüketilme problemini doğurmuştur (Kahraman, 2009: 299). Eskiden şiir okunduğunda şairin duyguları ile empati kurabilen okuyucu, şimdi metinde kendi duygularını deneyimlemekte ve kendi anlamlarını üretmeye çalışmaktadır. Eskiden okuyucu metin karşısında pasif iken şimdi aktif konuma gelmiş ve Kahraman'ın da ifade ettiği gibi metni nasıl tüketileceği sorunuyla karşı karşıya kalmıştır. Aslında bir sanat eseriyle temasa geçilirken kullanılan *tüketme* ifadesi bile okuyucunun durumu hakkında bazı ipuçları verir. Tüketilen bir nesneye tüketenin müdahalesi söz konusudur. Burada kuramcılar, okurun metinle temasa geçerken aktif durumunu belirtmek için bilinçli bir şekilde metni tükettiğini söylerler. Nasıl ki tüketilen bir besin insan vücuduna karışıp onun bir parçası haline geliyorsa, şiir metni de okuyucunun anlam dünyasının bir parçası haline gelir ve orada yeniden üretilir. Postmodern şiirde, okuyucu metnin bir parçasıdır ve onsuz metin var olamaz. Metnin tüketilmesi ifadesinin diğer bir anlamı ise sanat eserlerinin eskiden sahip oldukları kutsal değerleri yitirmesi ile ilintilidir. Tüketilen bir eserin günlük kullanılan nesnelere farkı, ortadan kalkmıştır çünkü tüketme eyleminde merkez değer tüketen olur.

Okurun doğuşu, postmodern metinlerin yapısıyla ilişkilidir. Aktulum, postmodern metinlerde düzenin yok olması ve dizge düşüncesinin yıkılması neticesinde parçalı yapıların oluştuğunu belirtir. Söz konusu parçalı yapılar belli anlamları taşır ve metnin parçaları süresiz ve kopuk olduğundan okuyucunun metnin anlam bütünlüğünü yakalaması olanaksızdır (Aktulum, 2004: 86). Bundan dolayı okuyucunun metni anlaması diye bir şey söz konusu olmaz, okuyucu ancak metinde kendi anlamlarını oluşturabilir. Burada yine Gadamer'e dönmekte fayda var.

Gadamer'e göre "yazarın amacı ve düşüncesi metinde önemli bir yer tutmadığı gibi metni daha iyi anlamayı sınırlandırdığı için dikkate de alınmaz, yazar kendi metni karşısında bir okura dönüşür" (Toprak, 2003: 125). Gadamer'in düşüncesi uyarınca yazar kendi metnine yabancılaşır. Bunun nedeni, Aktulum'un sözünü ettiği tamamlanmamışlık, kopukluk ve parçalı yapıdır.

Postmodern şiirde, okuyucuya verilen önem postmodern sanat estetiği ile uyumludur. Söz konusu sanat estetiğine göre eserin sanatsal değer taşıyıp taşıyamamasının nesnel ayırıcına varılamaz. Çünkü sanat eserlerinin estetik değerleri, alımlama estetiğinde sıkça dillendirilen *beklenti ufkuna* göre belirlenir. Yani bir eseri anlamlandırmada okuyucunun, dinleyicinin veya izleyicinin bilgi ve kültür birikimi ile birlikte ruhsal durumu da etkili olmaktadır. Her öznenin ruhsal durumu, bilgi ve kültür birikimi farklı olduğundan, sanat eserinin estetik değeri kişiden kişiye değişiklik gösterir. Postmodern söylemde, alımlayıcı özneler, eserin mutlak değer biçicileri haline gelirler. Şiir özelinde düşünüldüğünde bir şiirin estetik değere haiz olup olmadığı, okuyucuya kalmış bir şeydir. Şairler şiir metinlerini, okuyucunun anlam üretimine katılması için her türden kişisel farklılığı göz önünde tutacak şekilde kurgularlar.

Sadece şiirde değil bütün postmodern sanat eserlerinde alımlayıcı özneler önemsendir. Toplumda her türlü seçme özgürlüğünü olumlu karşılayan postmodernistler, okuyucunun edebî eserde bireysel okuma yaparak yorumlarda bulunmasını ve kendine göre bazı çıkarımlara ulaşmasını da hoşgörülle karşılarlar.

Postmodern metinler gerek edebî metin olmaları gerek temsil ettikleri dünya görüşü nedeniyle okuyucuyu iki derece daha zorlar. Edebî metinler, Hilmi Uçan'ın da işaret ettiği gibi, çok yüzlüdür ve çok anlamlıdır, okuyucudan hayal gücünü çalıştırması ve yaratıcılığını devreye sokması beklenir (2006: 62). Her türlü anlam kapalılığını ve belirsizliği olumlayan postmodern metinler, okuyucudan eseri anlaması için gayret göstermesini bekler. Postmodernistler açısından okuyucunun, metni kendine göre yorumlaması, metnin sanatsal değer açısından bir eksiklik taşıdığı anlamına gelmez. Nitekim her anlamayı yeniden bir üretim olarak gören Dilthey'e göre kişinin özel durumu ve iç deneyimleri anlamayı belirler (2012: 38). Bundan dolayı metnin doğru anlaşılması diye bir şeyin peşinden koşmak yersiz bir



uğraştır. Önemli olan eserin doğru anlaşılması değil, okuyucunun metinden haz alabilmesidir. Şiirde anlamın, olayın, düzenin geriye itilmesi okuyucunun veya yazarın bizzat kendi metnini okurken haz almasına yöneliktir.

#### **2.2.3.4. Metinlerarasılık**

Metinlerarasılıktan kastedilen, Kula'ya göre metinlerin, önceki metinlerle ilişkilendirilmesi, onları yenilemesi, değiştirmesi, sorgulaması ve özgün biçimde yeniden üretmesidir (Kula, 2008: 101). Başka metinlerden farklı yöntemlerle malzeme alarak yeni bir metin elde etmek, postmodernizmin önemli bir özelliğidir. Bundan dolayı postmodern şiire bir çerçeve oluştururken metinlerarasılığa değinmek gerekir.

Hiçbir gerçek yorumun olmadığına ve her yorumun başka bir yorumun yorumlanması olduğuna inanan postmodernist görüş, sadece sanatın değil bütün hayatın pastiş (öykünme) ve parodiden (yansılama) meydana geldiğini savunur. Postmodern durumda, her yerde ve her şeyde özellikle de sanatta bir başka şeyin izlerini bulmak mümkündür. Edebî metinler ise önceki metinleri yapı sökümü uğratma, onlara öykünme veya onlarla dalga geçme üzerine kuruludur. Öyleki geleneksel sanat yaklaşımlarında sanatçının kanon olarak kabul edilen kişilere ve eserlere öykünmesi, onlardan faydalanarak kendi eserini ortaya koyması, sanatçının kendi üslubunu yakalayana kadar hoş karşılanır. Metinlerarasılık, eski sanat eserlerinde olduğu gibi modern sanat eserlerinde de sıkça görülen bir tekniktir. Postmodern söylem, metinlerarasılığı her yönüyle olumlayarak sanatçının eserini, farklı eserlerin parçalarını değişik tekniklerle bir araya getirmesiyle meydana getirdiği düşüncesini kabul eder.

Edebî eserin, başka bir eserden farklı tekniklerle (pastiche, parodi, doğrudan alıntı, kolaj, brikolaj, montaj) konu, kahraman veya üslup ödünç almasının uzunca bir geçmişi olmasına karşın bunun olumlu bir şey olduğu ve edebî eserlerin ancak bu yolla vücut bulduğu iddiası yenidir. 1960'lardan sonra postmodernizmin yükselişe geçtiği dönemlerde kuramcılar, orijinal bir metnin olamayacağını ve her metnin bir önceki metinden izler taşıdığını sık sık dillendirmeye başladılar. Gerçi öncesinde Bahtin ve Rus Biçimcileri metinlerarasılık kavramını gündeme getirmişlerdi ama

Julia Kristeva, Barthes, Riffaterre, Jenny, Genette gibi isimler sayesinde metinlerarasılık görüşü kuramsallaştırılır.

Modern anlatım tekniklerini ve modern temaları yetersiz bulan postmodern sanatçılar, önceden işlenen temalara ve anlatım tekniklerine yönelirler. Zaten 1960’larda gelişen kuramsal görüşler, eserde orijinallik, sanatçıda ise yaratıcılık diye bir şeyin aranmaması gerektiği noktasında postmodernistleri yeterince destekler. Mesela Barthes, yazınsal metinlerin bütünlük ve birlik taşımadığını muhakkak başka metinlerden malzemeler aldığını belirtirken metinler arasında var olan zorunlu ilişkiye göndermede bulunur (Barthes, 1986: 57). Metinler arasındaki bu ilişkiden ötürü postmodernistler orijinalliği, özgünlüğü veya biricikliği çağrıştıran klasik ve avangart türünden her nitelemenin edebî eserler için geçersiz olduğunu düşünürler. En nihayetinde eldeki metinler bir şekilde önceki metinlere ya öykünmüştür ya onlardan alıntı yapmıştır ya da onların parodisini yapmıştır. “Bahtin’in *söyleşim* kavramından yola çıkan Kristeva’ya göre bir metni oluşturan unsurlar özne (yazar-şair), alıcı (okuyucu) ve dış metindir” (Rızvanoğlu, 2010: 167). Metni yazan kişi, bir şekilde başka metinlerden yararlanır. Yazarın, bir metni eline alıp onu kopya etmesi gerekmez, daha önce okuduğu veya başkasından dinlediği bir anlatı bilinçaltına yerleşir, bunlar yazma edimine başlayınca bilince çıkar.

Dilin doğası önceden var olan imlemleri başka bir şekilde kullanabilmeye olanak tanır. Dilin bu özelliğinden yararlanan postmodernistler ortak bellekte yer alan ya da ortak bellekten silinmiş olan her türden simge, imge ve konuyu işlerler. Çünkü onlara göre kendinden öncekiler de aynı yöntemle sanatlarını icra etmişlerdir. Bundan ötürü metinde anlatıların veya anlatım üslubunun kökenini çıkarmaya kalkışmak boş bir uğraştır. Var olan konular, kahramanlar, üsluplar sürekli yer değiştirerek yeniden karşımıza çıkarlar. Bu bağlamda Kristeva, metinlerarasılığı yer değiştirme (displacement) olarak ifade ederken var olan imin başka bir düzlemde başka bir bağlamda kullanılmasına vurgu yapar (Kristeva, 1984: 59-60). Kristeva, yer değiştirme kavramı ile bir im dizgesinin başka bir dizgeye geçmesini veya var olan dizgenin dizimini dönüştürmesini kasteder (Rızvanoğlu, 2010: 170). Kristeva’nın görüşlerinden yola çıkılırsa bir metin, önceki metnin cümlelerinin bağlamsal veya dizimsel açıdan değiştirilmiş halidir. Postmodernistler, bu yüzden

metinlerarasılığı bir hırsızlık olarak değerlendirmezler, sonuçta metin başka bir bağlamda başka bir düzlemde yeniden üretilmiştir.

Söz konusu postmodern şiir olduğunda özellikle şairlerin, modernist ustalarına öykündükleri veya onların eserlerinin parodisini yaptıkları görülür. Şairlerin bu tutumu, postmodern sanatın genel karakteri ile uyumludur. Jameson, postmodernizmin en genel özelliğinin pastiş (öykünme) olduğunu söylerken (2011: 55) Eagleton, pastiş ile birlikte parodinin de postmodernizmin genel karakteri olduğunu belirtir (1992: 15). Şiirde doğrudan alıntılar yapıldığı gibi kimi zaman önceki metinlerin parodisinin yapıldığı veya bir önceki metinlere göndermelerde bulunulduğu da görülür.

Postmodern şiirde, sadece yazınsal eserlerden faydalanma söz konusu değildir. Metin hâline gelmeye uygun olsun veya olmasın şiirde her türlü malzeme işlenebilir. Aktulum, postmodern söylemde sadece yazınsal metinlerden değil yazınsal olmayan metinlerden de metin dışı anıştırmalara, alıntılara çokça yer verildiğini söyler (2000: 9). Sinema, tarihî metinler, reklam yazıları, haber bülteni, siyasî bir bildiri, bilimsel kitaplar, sıradan bir insanın günlük konuşması en az yazınsal metinler kadar postmodern şairlerin dikkatini çeker. Anlatılarda, sanayi sonrası hayat şartlarından birçok kesitin, bağlamı değiştirilerek işlendiğine tanık olunur.

Sanat tarihine kabaca göz gezdirildiğinde her eserde, başka eserlerden izlere rastlamak mümkündür. Denilebilir ki sanat birbirinden etkilenerek gelişen bir etkinliktir. Etkilenme, eserlerin birbirinden malzeme alması şeklinde olabildiği gibi sanatçıların birbirinin üslubuna öykünmesi tarzında da olabilir. Söz konusu şiir olduğunda öteden beri şairlerin birbirinden etkilenerek ve birbirinin şiirlerine öykünerek kendi çizgilerini yakalamaya çalıştıkları görülür. Bu etkilenme postmodern şairler için de geçerlidir. Fakat Avşar Timuçin'in de ifade ettiği üzere bugünün şairleri sadece başka şairlerden etkilenmezler; onlar Ortaçağ'ın ressamlarından bile etkilenebilirler (2011: 174). Postmodern bir şiirde, yakın geçmişin ressamlarının izlerine de Rönesans dönemi heykeltıraşların etkilerine ya da bir rock grubunun şarkılarından esinlenen mısralara da rastlanabilir. Şiir sanatı her şey hakkında olabilir ve her şeye öykünebilir. Rancière'in belirttiği gibi postmodern

durumda kişinin algısı her yerde güzeli görmeye ayarlanır (Ranci re, 2012). Bundan ötürü şiirde, metinlerarasılık kavramına çok farklı bir yerden bakmak gerekir. Önceden başka metinlere öykünerek veya göndermelerde bulunarak eserler ortaya konulurdu, şimdi her şeyden alıntı yapma ve ister şair olsun ister olmasın herkese öykünme mübah görülür. Postmodern söylemde, güzel kavramı bütünüyle kişinin yargılarına bırakıldığından kişi, güzel olmaya uygun gördüğü her şeyi konu olarak seçebilir. Bu, sanatçının herkesten ve her yerden bir şeyler alabilmesini mümkün kıldığı gibi klasik veya kanon olarak ifade edilen eserlerin takip edilmesi gerektiği türünden inanışları da ortadan kaldırır.

Metinlerarasılığın kapsamını geliştiren postmodernistler, her türden sanat eserinden yararlanabilirler. Onlara göre değişik alanlara ait sanat eserleri insana yönelik farklı bilgiler sunmazlar. Her sanat türünün nihai amacı insan ontolojisini dile getirmektir.  iir, tiyatro, roman, resim, sinema fark etmez, bütün sanat dalları insan ontolojisinden izler taşır. Değişik sanat dallarından alıntılar yapmanın amacı, insanın farklı zamanlardaki ontolojik durumunu ortaya çıkarmaktır.

Postmodern  airler, metinlerarasılığa sıklıkla ba vurmalarından dolayı ele tirilirler. Değişik metinlerden ve farklı alanlardan kavramlar, imgeler ve konuları ödünç alan bir şairin orijinal olamayacağını iddia eden Oktay Taftalı, bilinen konuları, önceden işlenmiş kişileri tekrar işleyen birisinin, istediği kadar yoğun duygulara sahip olsun, yine de derinlikten yoksun olacağını ifade eder (1994: 42). Postmodern  iir fenomenine   pheyle yakla anlar, postmodern şairlerin sürekli başka metinlere başvurarak öznelliklerini kaybettiklerini söylerler. Onlara göre bir şiirin orijinalliği şairin öznelliğine bağlıdır, oysaki postmodernistler başkalarının üslubu ve malzemeleriyle yazdıkları için orijinalliklerini ve öznelliklerini kaybetmişlerdir.

### **2.2.3.5.  iir ve Oyun**

Sadece  iirin değil bütün sanat etkinliğinin bir oyun olduğu d  nencesi eskiden beri dillendirilmektedir. Schiller, *Estetik  zerine* adlı mektuplarında, sanatın insanın oyun i tepisinden kaynaklandığını belirtir. Alman d  n re göre insan, m kemmelenen ve iyi olanı ciddiye alır ama güzel olanla oynar (Schiller, 1999: 60). Sanatın

içinde oyunun kuralları hâkimdir ve alımlayıcı özne sanat eserini deneyimlerken bir oyundan aldığı zevke benzer bir zevk alır.

Şiir metinlerinin oyun düzleminde yazılıp okunmaya daha yatkın olduğu düşünülebilir. Şairlerin, belli bir forma göre metni meydana getirmeleri ve hissettiklerini, günlük dilin doğasını dönüştürerek aktarmaları oyunun bir yönünü oluşturur. Okuyucunun kodları çözerek metni anlamlandırması ve bunun neticesinde haz alması oyunun diğer yönünü oluşturur. Bu açıdan yaklaşıldığında hem şiirin üretim süreci hem de şiirin okunup estetik haz alınması süreci bir oyundur, denilebilir. Emre'ye göre postmodern metinlerde bir üst dil oluşturmak için ironi ile birlikte oyun olmazsa olmazlardandır (2006: 112). Postmodernistler, anlatının kendisini bir oyun olarak kurgularlar ve bu oyun kurgusu içerisinde gerçeklikten apayrı bir dünya oluştururlar.

Postmodern sanat estetiğinde, sanat baştan sona bir oyun olarak düşünülür. Ama bu oyunun kuralları sanatçıya göre belirlenmez; eser kendi kurallarını dayatır. Şiirde, şair ile okuyucu oyun ile birbirlerine yakınlaşırlar. Metinde, anlamın ortaya çıkma biçimi ve şairin okuyucuya haz verme yöntemi oyun ilişkisi içinde değerlendirilebilir. Horst Redeker'in dikkati çektiği üzere “oyun bir etkinliktir, ama ‘ciddi’ değildir, gerçeklik değildir” (1986: 101). Gerçekliği esere yansıtmayı bir yanılısma olarak gören postmodernistler, gerçeğin yitirildiğinin düşünüldüğü bir çağda, sanatın ciddi bir uğraş değil, oyun gibi haz veren bir etkinlik olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunurlar. Postmodern bir şiirde, kurgunun oyun düzleminde oluşturulması, şairin gerçek ile olan nedensel bağının ortadan kalkmasını sağlar. Çünkü oyunda oluşturulan kurmaca dünyanın, gerçeklikle bağı nedensellik üzerine kurulu değildir, oyun dış gerçeklikten başka gerçeklik oluşturur. Oyun, gerçekliğe nazaran ciddiyetsiz olarak telakki edilse de Eagleton'ın da söylediği gibi insan, özne olarak oyunda kendisini bulur (2011b: 93). İnsan dış dünyadaki gerçekliğe sanat vasıtasıyla kurmaca bir dünya ekleyerek diğer varlıklardan farklı davranabildiğini gösterir.

Oyun kavramı ile birlikte düşünülmesi gereken ilkeler, belirsizlik ve bulmacadır. John M. Ellis'e göre postmodernistlerin oyun kavramından anladıkları sınırsızlık, sonsuzluk ve belirsizliktir (1997: 64). Metnin anlamsal olarak nereye

varacağı belliyse okuyucunun haz alması olanaksızlaşacağından anlamın kapalı, şairin niyetinin belirsiz olması beklenir. Okuyucunun, deneyimleme sürecinde adeta bir şeyler bulma veya bir bulmacayı çözme gayretine girmesi gerekir ki metin oyuna dönüşsün. Baudrillard da “oyunun esasının entelektüel zevki beslemek olduğunu, bunun gerçekleşmesi için oyunda kuşku ve belirsizliğin bulunmasının zorunluluğundan söz eder” (Turan, 2011: 192). Şiirdeki kuşku ve belirsizlik okuyucunun haz almasına yöneliktir.

Şairin, şiirle birlikte bütün bir hayatı oyun olarak görmesi ve sanatını bu doğrultuda icra etmesinin kökenleri Baudelaire’de aranmalıdır. Kentin canlılığı ve renkli imgelerine doğru koşan *flâneur* (gezgin) tipli sanatçılar, hayatı bir oyun olarak telakki ederler. Walter Benjamin’in belirttiği gibi *flâneur*, “hem kendisi olur hem başkası oluverir” (1973: 60). Bauman, Baudelaire’in *flâneur*ünün sürekli seyahat eden kentli bir oyuncu olduğunu söyler. Bu yüzden oyunu sınırlayan ve kurallar koyan hakemlerden ve diğer otoritelerden kurtulmak için oyununu kendisiyle birlikte götürür (Bauman, 2011b: 210). Postmodern şair, *flâneur*e göre kalabalıklarla daha fazla yüzleşir. Kalabalıklara koşmasına gerek yoktur, teknolojinin nimetlerinden faydalanarak oturduğu yerden kalabalıklara karışabilir, her an her yerde olabilmesinin avantajıyla bütün hayatı oyuna dönüştürebilir. Schiller’de, oyun tinin özgürleşmesi için gerekliken postmodern şairde özgürlüğün tinselleşmesi için oyuna başvurulur. Her ayrıntının kayıt altına alındığı, hayatın her aşamasının otoriteler tarafından düzenlendiği bir yaşam biçiminde özgürleşmek neredeyse imkânsızdır. Yaşamın kendisini tinselleştirilmiş özgürlük ile biçimlemeye yeltenen şair, oyunun hem kurucusu hem de oyuncusu haline gelir.

Postmodern şiirde oyun, bir başkaldırı olarak da kabul edilebilir. Şair hem toplumla, dış dünyayla oyun oynar hem de metnini oyun kurgusuna göre düzenler. Yeri geldiğinde popülist davranmaktan kaçınmaz. Okuyucuyu eğlendirmek veya metnini okuturken dikkatleri çekmek için de oyuna başvurabilir. Birtakım kelime oyunlarına, bazı görsel denemelere, arkaik kelimelere ve dil sapmalarına başvurarak şiiri ilgi çekici hale getirebilir. Hatta bazen bir çocuğun oyun oynarken meydana getirdiği kurmaca dünyanın benzerini eserinde inşa edebilir. Oyuna benzeyen bu kurmaca dünyada okuyucuyla birlikte şair de haz alır.

Şair, ister modern olsun ister postmodern fark etmez, düş kurabildiği sürece şair olabilir. Bir çocuğun, düşleyerek oyun oynaması gibi şair de düşleyerek şiir yazar. Günümüz şairi, oyun oynuyormuş gibi düşleyerek yazarken başka oyuncularını da oyuna davet eder. Bir çocuğun kabiliyetleri ve karakteri oyun içinde nasıl geliyorsa, bir şairin imgelemi de oyun içinde gelişir. “Oyunda çocuk ve yaratmada sanatçı [şair], hem dünyaya kavuşur hem dünyadan kopar, dünyayla bütünleşir ve dünyadan ayrılır” (Timuçin, 2005: 148). Denilebilir ki şair, imgelemini oyuncuymuş gibi davrandığı müddetçe geliştirebilir. Bunu yapan şairin toplum için yararlı mı yoksa zararlı mı olduğu tartışması ortaya çıkabilir. Postmodernistler yararlı olmak gibi bir endişe taşımazlar ama zararlı olmaktan da çekinmezler.

Lukacs, sanatın oyun düzleminde değerlendirilmesinin kapitalist iş bölümünün insanın bütünselliğini tehdit etmesinden türediğini belirtir. Kişi dış dünyanın tehditleri karşısında yaşadığı derin korkudan ötürü oyuna yönelebilir (Lukacs, 1985: 171). Postmodern şiirdeki oyun kavramının arkasında bir korkunun yattığı düşünülse de bunun doğrudan kapitalist iş bölümünden kaynaklandığını iddia etmek zordur. Ama kapitalist dünya düzeninin kişinin benliğini yutan ve kutsal olan her şeyi sıradanlaştıran yönünün şairin oyuna yönelmesinde etkili olduğu söylenebilir. Ayrıca postmodern şiirin, II. Dünya Savaşı ve sonrasında yaşanan nükleer kriz yıllarının ürünü olduğu göz önünde tutulursa korkunun şairlerin oyuna yönelmelerinde etkili olduğu da ileri sürülebilir.

Kant da sanat ile oyun arasında bazı ilişkiler kurar. Ona göre sanat ile zanaat arasındaki temel fark sanatın oyun gibi hoş duygu veren bir uğraş, zanaatın ise zahmetli ama sonucu çekici olan bir etkinlik olmasıdır. Alman düşünürüne göre şiir, şairin doğrudan kurallarını keyfi olarak seçtiği bir oyundur (Kula, 2008: 272-273). Fakat Kant estetiğinde, şair her ne kadar özgür davranmaya yeltense de estetik ölçülerden kopamaz. Oysaki postmodern şair, estetik ölçütlere göre hareket etmez ve her yazdığı metinde kendi estetik ölçütünü oluşturur. Kant, şairin özgürlüğünü vurgulamak için bilinçli bir şekilde oyun kavramını kullanır. Çünkü ancak oyun içerisinde şair, dış dünyanın esaretinden kısa süreliğine de olsa kurtulur. Fakat Kant'ta, şiir sanatındaki özgürlük, oyunda olduğu gibi yasalara göre belirlenir, postmodern şiirde ise özgürlük deneyimlenir ama bu özgürlük anarşik bir hüviyete

sahiptir. Bugünün şiirinin sıkça düzensizlik, anlamsızlık, biçimsizlik gibi suçlamalara maruz kalmasının bir nedeni de metindeki oyunun kurallarının belli olmamasıdır.

Sürrealistler, sanatı oyun düzlemine getirirken gerçeği sanata yansıtır ama asla sanatı gerçek dünyaya dönüştürmezler. Buna karşın postmodernistler, sanat dışındaki bütün gerçekliğin de bir oyundan ibaret olduğuna inanırlar. Sanat, ister gerçeği yansıtsın ister baştan sona kurmaca olsun sonuç itibariyle bir oyun olarak ortaya konulur.

#### 2.2.3.6. Şiir ve Gerçek

Sanat ile gerçek arasındaki ilişki, Antik Yunan'dan bu yana düşünürlerin kafasını meşgul eden bir konudur. Acar'ın ifade ettiği gibi eski çağlardan romantizme, romantizmden realizme kadar bilimin, sanatın ve felsefenin temel ereği gerçeği ortaya çıkarmaktır (Acar, 2012: 118). Antik Yunan'da şiir, heykeltıraş, tiyatro başta olmak üzere her türden sanat faaliyeti *mimesis* (yansıma) çerçevesinde incelenir. Bir eserin neyi, nasıl yansıtacağı veya yansıtabilmesinin mümkün olup olmadığı türünden sorulara, Yunan düşünürleri cevap vermeye çalışırlar. Platon göre yaşadığımız dünya asıl gerçek olan idealar dünyasının yansımasıdır. Sanat eserinin ise dünyayı taklit ettiğinden taklidin taklidini yaparak bizi gerçeklikten uzaklaştırdığını söyler. Sanatı, bundan ötürü kötü bir uğraş olarak değerlendirir ve özellikle şairlerin, *Devlet*'ten kovulmasını savunur. Aristoteles de sanatı, *mimesis* çerçevesinde değerlendirir ama hocasının aksine sanatın insanın kötülüklerden arınmasına (katharsis) yardımcı olacağı için yararlı bir etkinlik olarak değerlendirir. Filozofa göre şiir sanatını doğuran nedenlerden birisi, insanın gerçeği taklit etme eğilimidir. İnsan gerçeği hem taklit eder hem de taklit ettiği şeyden haz alır (Aristoteles, 2008: 24). Aristoteles, *katharsis* anlayışıyla sanata bir ödev vermektedir: Kişiyi kötülüklerden arındırma. Bu ödev, Albayrak'ın işaret ettiği üzere doğanın veya dış gerçeğin yerine getiremeyeceği bir ödevdir (2012: 136). Hocasına göre sanata daha fazla önem veren Aristoteles, bir misyona sahip olması gerektiğini düşündüğü sanatı, kendi gerçekliği içinde değerlendirmemiştir.

İşlenen konular ve kullanılan üsluplar değişse de asırlarca sanat, yansıma düzleminde ele alınır. Modern sanat anlayışı, klasik *mimesis* görüşünün eleştirilmesi



ve sanatın dış dünyadaki gerçekliğin bir yansıması olduğu inancının yadsınması şeklinde kendisini temellendirmiştir. Kant ve sonrasında gelen Hegel, sanat ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi gözden geçirerek sanattaki gerçekliği dış gerçeklikten ayırırlar. Hegel'e göre "sanatın amacı, doğanın taklidi olmadığı gibi duygular uyandırmak veya ahlakî mükemmelliği öğretme de değildir. Sanatın amacı kendisidir" (Altuğ, 2012: 52). Sanat eserinin kendisi, estetik disiplinin gelişmesi doğrultusunda bir hakikat olarak kabul görmüştür. Tunalı'nın deyişiyle estetiğin ele aldığı gerçeklik tümüyle kendine özgü, insanlaştırılmış, toplumsallık kazanmış bir gerçekliktir (2007: 193). Modern yaklaşımlarda, bazı sosyal gerçekçilerin düşünceleri bir tarafa bırakılırsa, gerçeğin yansıtılma problemi, yerini sanat eserinin gerçeğine bırakır. Mesela Heidegger, "sanat, gerçek sanat eseridir, bu yüzden eserin gerçekliğini arıyoruz" (2007: 35) diyerek gerçeğin yansıtılması yerine sanat eserinin kendi gerçeğine odaklanır.

"Bütün modernist çıkışlar hep gerçekliğin temsilini, yeniden sunumunu, dönüştürülmesini amaçlar. Bilimsel, kültürel, siyasal ya da düşünsel sınırlamalar, gerçekliğin hem kendisini hem de temsilini sorunlaştırır" (Soycan, 2007: 35). Postmodern sanat, modernizm ile birlikte başlayan gerçekliğin sunum problemini farklı bir boyuta taşır. Buna göre sanatçı, temsilden vazgeçerek sanat eserinin yaratım sürecine yönelir. Sanatçının kendi eserine yönelmesi, aynı zamanda sanatın özerkleşmesi anlamına gelir. Postmodernistler; Marx, Freud, Dilthey, Nietzsche gibi isimlerin gerçeklik ile ilgili düşüncelerinden beslenerek gerçeklik olgusunun ortadan kalktığını iddia ederler. Gerçeğin ortadan kalktığına inanan bir sanat ve edebiyat akımının gerçekliği yansıtma gibi problemi de dolayısıyla ortadan kalkar.

Modernist ve postmodernist eğilimlerin gerçekliğe şüpheyle yaklaşımlarının bir sebebi de insanların sanat eserlerine yönelik algılarının değişmesidir. Gerçekliğin yansıtılması problemini ele alan Walter Benjamin, teknolojik gelişmelerin sanatın orijinalliğini zedelediği gibi yeni algı biçimlerini ortaya çıkardığından söz eder. Sinema ve fotoğrafı örnek gösteren Alman düşünürüne göre yeni teknolojiler, gerçeği basitçe kayıt altına almaktan öte belli bir biçimde kurmayı ima etmektedir. Kopya edilen nesne, insanın dünya üzerindeki her şeyin benzer olduğu hissine kapılmasına neden olabilir (Benjamin, 2015: 17- 19). Kopya edilen veya kayıt altına alınan

gerçeklik kişiyi sadece geçicilikle yüzleştirir. Sanatın gerçek ile olan bağı, teknik olanakların sanat üretiminde kullanılmasından dolayı kopmuştur.

Şiirin, diğer sanat türlerinde olduğu gibi gerçekle ilişkisi modern çağlarda değişir. Şiir, geleneksel yaklaşımlarda ahlakî ve dinî bir misyona sahiptir. Şair, yaşantısı ve deneyimlerini dış dünyadaki gerçekliğe benzeterek anlatır. Gerçekliği ya doğrudan anlatılır ya da duygularını dışarıdaki nesnelere kurulan ilişki üzerinden betimler. Mecazın ve alegorinin geleneksel şiirde çokça yer almasının nedeni, şairin yaşantısını anlatırken sürekli dış gerçeği vasıta olarak kullanmasıdır. Modernist şiire geldiğinde şairin, gerçeğe karşı konumu değiştiğinden gerçeği aktarma yöntemi de değişir. Eski şair, doğa ile iç içeydi ve yaşantılarını genellikle doğadaki nesnelere üzerinden metne aktarırdı. Modernist şair ise binaların, fabrikaların, pasajların, caddelerin içinde kalabalıklara karışır; yaşantılarını kent hayatının yarattığı şaşkınlık üzerinden anlatır. Doğayı betimlerken bile metinlerinin arkasında kent gerçeği kendisini hissettirir. Doğanın gerçeği ile kent yaşamının gerçeği arasındaki temel fark ikincisinin yapay olmasıdır. Hasan Bülent Kahraman, modern ve postmodern metinlerin *mimesis* ilişkisi içerisinde değerlendirilmemesini, doğanın yok olmasına bağlar (2015: 75). Eskiden şair, doğaya öykünerek daha doğrusu doğayı taklit ederek şiir yazarken bu çağda, şair öykünecek bir doğadan uzaktadır. Günümüz şairi, yapay bir gerçeklik içerisinde deneyimlerini aktarırken yapaylığın geçiciliğine odaklanır. Ayrıca yapay gerçeklik insana ait olan bir gerçekliktir. Dolayısıyla şair bu gerçeklikten beslenirken doğrudan insandan beslenmiş olur.

Postmodern şairin gerçek ile ilişkisi, modernistlerin gerçeğe yaklaşımlarının ötesine geçmiştir. Nietzsche'den etkilenen postmodernistler, gerçek dünyayla birlikte görünümün dünyasının da yitirildiğine inanırlar. Modernistler, yapay bir dünyayı deneyimlerken en azından varoluşlarının farkındaydılar. Sanayi toplumunda yapay olan ile gerçek olan arasında yine de bir ayrılığın olduğu fark edilir. Oysaki postmodern durumda, yapay olan bütünüyle gerçeğin yerini alır. Şair, artık yapay olanın gerçek olarak kabul edildiği bir ortamda deneyimlerini aktarmakla yüzleşir. Baudrillard'ın ifade ettiği üzere günümüzde gerçeklik artık üretiliyor (2011: 15). İnsanlar teknik imkânlar sayesinde bilgisayar veya televizyon ekranında, reklam afişlerinde üretilen yapay gerçekle karşılaşılıyor. Her yerde kişi, gerçeğinin yerini

almış kopya nesnelere etkileşime giriyor. Her yerde gerçeklik üretildiğinden Baudrillard, kişinin rasyonel bir gerçeğe ihtiyacı olmadığından söz eder (2011: 15). Modernist şair, yapay bir gerçekliğin yol açtığı yabancılaşma ve yalnızlık ile yüzleşirken postmodern şair, kendisini ifade edebilmek için sanal gerçeklikte bocalar.

Modernist şair, bilim ve tekniğin belirlediği bir gerçeklikle karşı karşıya kalır. Ne var ki “bilimin takdimini yaptığı evren yalnızca belirli bir evrendir” (Murphy, 2000: 176). Batı rasyonalizminin, gerçeği bilimsel olarak sınırlandırması, modernist şairlerin en fazla tepki gösterdikleri konuların başında gelir. Sürrealizm başta olmak üzere birçok sanat akımının, bilimsel gerçekliğin dayatmalarından uzaklaşarak sezgiye, bilinçaltına, rüyaya yönelmesi, rasyonalizm tarafından sunulan gerçekliğin şairi tatmin etmemesinden kaynaklanır. Özdemir İnce, sürrealistlerin bilimsel ve politik olanı, düşsel olana indirgeyerek şiirin gerçeklikle bağını farklı bir yere çektiklerini söyler (2011: 72). Bilimsel gerçeklik aslında gerçekliğin azaltılması anlamına gelir. Lukacs’ın vurguladığı üzere gerçekliğin azaltılması kişiliğin dağılmasına da neden olur (2000: 31). Modernist şairin kişiliğinin parçalı bir yapı göstermesi, yaşadığı gerçeğin dönüştürülmesi ile ilişkili olduğu söylenebilir.

Postmodern şairin gerçekliği deneyimlemesi, modernist şaire göre daha acıklıdır. Gerçek ile gerçek olmayan arasındaki ayırımın bulanıklaşmasına işaret eden *hipergerçeklik*, üretilen gerçeğin daha gerçek olduğu hissini uyandırır. Postmodern şair, dış dünyadan büsbütün kopmuş gibi gözükür çünkü *ultramodernizmin* yaşandığı günümüzde etkileşime girdiği birçok nesne, gerçekliğin yerini almış sahte gerçeklerdir. Bazı eleştirmenlerin sürekli dillendirdikleri postmodernist şiirin hiçbir şey anlatmadığı, gerçekle herhangi bir bağının olmadığı düşüncesinin haklı tarafları vardır. Postmodern şiirde gerçeklik bulanıktır ama Marcuse’ün dediği gibi dünya daima sanat yapıtında görüldüğü gibidir (1997: 11). Postmodern şiirde görülen bulanıklığın ve belirsizliğin şu anki dünyanın durumundan kaynaklandığı düşünülebilir. Hassan da postmodern metinlerde gerçeği yansıtmamanın yerini illüzyona bıraktığını söyleyerek buna günlük hayatın illüzyona dönüşmüş olmasının neden olduğunu belirtir (1990: 31). Hayatın her yerinde taklitlerin dolanması adeta bir tür illüzyon atmosferi oluşturur.

Postmodern şairin gerçekliği esere yansıt[a]mamasının başka sebepleri de bulunur. Özellikle sanayi sonrası metropol hayatının bütünüyle insanı doğadan koparması, ortada neredeyse anlatılacak gerçeğin kalmaması, her şeyin hazır yapım (ready-made) olması ve hızlı değişimler şiirde gerçeğin izlerini sürmenin gereksiz bir uğraş olduğunu düşündürür. Taftalı, tam da bu noktaya değinir: “Büyük kentlerde karga sesine bile hasret kalındığı, gül koklayanın bilmem ne kadar bekerel radyasyonu burnuna çekme tehlikesiyle karşı karşıya olduğu bir çağda, şiir hangi realiteyi taklit edecektir” (Taftalı, 1990: 39)? Ayrıca hız çağı olarak da adlandırılan yaşadığımız dönemde, gerçeğe yetişmek neredeyse imkânsızlaşmıştır. Gerçeğin deneyimlenmesinin önündeki en büyük engellerden biri hızdır. İnsanlar her şeyin hızla değiştiği bir dünyada bilgi bombardımanına tutulmakta, her yerde gerçek denilen olguların görüntüleri bir fotoğraf makinesinin flaşları gibi patlayıp sönmektedir. Gerçeklik olgusunun algılanıp anlamlandırılması için belli bir süreye gereksinim duyulur. Oysaki her şey aniden akıp gitmekte, insanlar algılama ve anlamlandırmaya fırsat bulamadan başka şeylerle yüz yüze kalmaktadırlar.

Postmodern şiirde, gerçeğin işlenişi *mimesis* kavramı çerçevesinde açıklanamaz. Şairler, gerçeği ne olduğu gibi ne de idealleştirerek anlatma endişesi taşırlar. Eserlerinde gerçek ile temsil arasındaki mesafeyi ortadan kaldırırlar ve metnin kurgusunu gerçeğin kendisine dönüştürürler. Metin Cengiz’in dediği üzere postmodernistlerin gerçekliğe bakışı şizofrenlerinkine benzer (2007: 58). Şizofren insan, dünyayı bulanık görür veya var olmayanı dış dünyaya ekleyerek gerçeği tasavvur eder. Dış dünyanın gerçekliği ile arasındaki bağı zedelenen postmodern eserlerde, gerçeklik bulanıktır veya bütünüyle kurmacadır.

Gerçekliğin şiirde kaybolması, oyun kavramıyla da açıklanabilir. Rosenau’a göre postmodernistler hakikatin olmadığı yerde geriye kalan tek şeyin oyun olduğunu düşündükleri için gerçeklikten kopmuşlardır (1992: 40). Onlar, yansıtıcı olmaktan ziyade kurgulayıcı olmayı yeğlerler, bir oyunu kurguluyormuş gibi metni düzenleyerek kurmaca bir dünya meydana getirirler.

### 2.2.3.7. Şiir ve Biçim

Biçim (şekil, form), bir şiirin ses, kafiye, vezin, nazım birimi ve anlatımına ilişkin bütün öğeleri kapsar. Şiirin anlam kısmı içerik ile ifade edilirken içeriğin sunumu ise biçim ile dile getirilir. Edebî metnin bir düzen olduğu ve bu düzenin biçimsel özelliklerle sağlandığı yaygın bir şekilde dillendirilir. Söz gelimi Cem Dilçin, *Örnekleriyle Türk Şiir Bilgisi* adlı eserinde, biçimin dize ve uyağın düzen içinde bileşmesinden oluştuğunu belirtir (Dilçin, 2013: 95). Biçim, şiirin düzenleyici ilkesi olarak değerlendirilebilir. Her sanat türünün biçimsel ilkesi, eserin meydana geldiği malzemeye göre şekillenir. Şiirin temel malzemesi, dil olduğundan dilin imkânlarına göre biçim özelliklerinin belirlendiği söylenebilir.

İçerik, istediği kadar önemli olsun veya anlamlı kabul edilsin, bir forma girmeden sanata dönüşmez. Aslında sadece şiir için değil bütün sanat dallarında biçimleştirme zorunlu bir eylemdir. Denilebilir ki sanat, kişinin duygularını, düşüncelerini, kurguladıklarını, gördüklerini, duyduklarını, hissettiklerini biçimlendirme faaliyetidir. Şiir ise şairin tasavvurlarını veya hissettiklerini dil vasıtasıyla bir forma dönüştürmesidir. Şiirde, konu biçime göre daha hızlı değişir; biçim uzunca bir sürenin neticesinde oluştuğu için değişime direnç gösterir. Bu duruma verilebilecek en güzel örnek Türk şiiridir. Tanzimat'tan sonra yeni konuları işlemeye yönelen Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa gibi isimler şiirin muhteva açısından yönünü Batı'ya çevirirken, bazı küçük değişiklikler yapmakla birlikte divan şiirinin şekil özelliklerine bağlı kalmışlardır. Muhteva büyük değişikliklere uğramasına rağmen Abdülhak Hamit'e kadar Türk şairleri genellikle şekil açısından geleneğin dışına çıkmamışlardır.

Modern çağlarda, sanat ve edebiyatta biçim konusu en az muhteva kadar önemsenir. Pospelov, biçimi öne çıkaranların, eserin görünüşü ile malzemesine yöneldiklerinden söz eder (2005: 437). Söz gelimi Hegel, sanatı türlere ayırırken biçimi, temel unsur olarak kabul eder. Alman düşünürüne göre bir eserin ideasının tamama ermesi için biçiminin de tamama ermesi gerekir (Hegel, 2015: 12). Biçime olan ilgi yirminci yüzyılda Rus Biçimcileri ile en üst noktaya ulaşır. Boris Eyhenbaum'a göre Rus Biçimcileri'nin amacı, edebiyat araştırmalarını dinin ve politikanın güdümünden kurtarmaktır (Todorov, 2010: 36). Dilin işleyişine yönelerek

daha çok biçimsel öğeleri öne çıkarmak, Rus Biçimcileri'nden sonra gelen yapısalci ekolün (structuralism) ve Derrida'nın geliştirdiği yapı söküm (deconstruction) anlayışının da temel uğraşlarından biridir. Fakat modern ve postmodern yaklaşımların biçimden anladığı şey ile eskilerin anladığı birbirinden çok farklıdır. Eskiler daha çok nazım birimi, vezin ve kafiye gibi unsurları biçim başlığı altında değerlendirirken modernist ve postmodern anlayışlarda dillin işlenişi de biçimsel bir unsur olarak değerlendirilir, hatta asıl biçimsel öge dilin kullanım şeklidir.

Modernist ve postmodern şair, kural ve kaidelere riayet etmediğinden serbest şekillere yönelir. Fakat burada serbest şekilden kastedilen, şiirin gelişi güzel bir tarzda ve düzensiz bir biçimde yazılması değildir. Özellikle postmodern şiirde hiçbir metin önceden belirlenmiş nazım şekillerine göre yazılmaz. Vezin ve kafiye ise şiirin olmazsa olmazlarından değildir ama vezin ve kafiyenin şiirden mutlaka kovulması gerektiği de dillendirilmez. Postmodern yaklaşımda, şiir bir betimleme işi olarak görülür. Betimlemenin düzensiz, bütünlükten yoksun olması ise şairin bir kusuru olarak düşünülmez. Çünkü sanayi sonrası dönemin düzensiz yapısı paralelinde şairin ruh dünyası da parçalılığa ve düzensizliğe sürüklenmiştir. Kant'ın söylediği üzere her sanatsal biçim ruh etkinliğinin bir ürünüdür (Altuğ, 2007: 115). Kişinin ruh etkinliği ise çevreye ve zamana göre şekillendiği için şairin parçalı kişiliği postmodern durum üzerinden anlatılmalıdır. Bu bağlamda şizofren davranışlarda bulunan, yersiz yurtsuz olan şairin bunalımlı ruhu göz önünde tutulursa, biçime yaklaşımının anarşik olması kaçınılmazdır. Bir şairin serbest şiire yönelmesi, özgür ve özerk olmak isteyen bireyin ruh haline en uygun seçimdir. Ünal Koçataş'ın vurguladığı gibi serbest şiirde, özentisi ve yapmacıklık yoktur, serbest şiir akla ve duyguya boyun eğmediği için özgür deyimini hak etmiştir (Koçataş, 1958: 6 aktaran Örgen, 2010: 114). Serbest şiir, postmodernistlerin arzuladıkları özgürlük ve özerkliği sağlamaya yardımcı olur. Postmodern şiirde, esas olan estetik işlevin özerkleşmesidir. Bundan ötürü çok farklı biçimde yazılan şiirlere rastlamak mümkündür. Görsel şiir, somut şiir, deneysel şiir gibi günümüzde sıkça yazılan şiir türleri, biçim arayışları neticesinde ortaya çıkmıştır.

Şiir biçimleri, bir toplumun estetik zevklerinden geleneksel değerlerine kadar birçok unsura bağlı olarak gelişir. Şairlerin her şiire ayrı bir biçim oluşturmaya

çalışmaları, sanayi sonrası toplumun yaşam sistemiyle ilişkilendirilebilir. Gelişmiş kent hayatının büyük bir kaos yarattığı ve şairi derin bir yabancılaşmaya ittiği düşünüldüğünde, şiirin düzeni de bozulan yaşama göre parçalanır. Eski biçimlerin bugünü anlatmak için yetersiz kalacağına inanan postmodernistler, her biri diğerinden farklı olan biçimlere yönelirler. Amerikalı şair Charles Olson'a göre biçim asla içeriğin önüne geçmez (Olson, 2015). Biçim içeriğin uzantısından başka bir şey değildir diyen Olson'un düşüncesi dikkate alınırsa postmodern şiirde görülen biçimsizlik, içeriğin düzensizliğinden kaynaklanır. İçeriğin karmaşası ise çalkantılı toplumun ve şairin dağınık ruh hâlinin yansıması olarak değerlendirilebilir.

Şiir şekilleri genellikle konuya göre belirlenirken postmodernistler, modernistlerin yolundan giderek biçimin konuya göre düzenlenmesinin yetersiz olacağını savunurlar. Metin'in de ifade ettiği üzere biçimsel bütünlüğün reddedilmesi postmodern şiirin en ayırt edici özelliğidir (2008: 419). Fakat biçimsel bütünlüğün reddedilmesi, postmodern şiirin biçimsiz olduğu şeklinde anlaşılmalıdır, kurallara dayalı biçimlerin reddedilmesi şeklinde değerlendirilmelidir.

#### **2.2.3.8. Dil ve Anlatım**

Postmodern şiirde, en fazla değiştirilen unsurun dil olduğu gözlenir. Modernistlerin, geleneksel dil kullanımını bozması, sürrealistlerin bilinçdışının dilini oluşturmak için otomat yazına yönelmesi ve Wittgenstein, Heidegger gibi düşünürlerin dil ile varlık arasındaki ilişkiyi düzenlerken dil mekanizmasını öne çıkarmaları postmodern şiirin dil anlayışını etkiler.

Postmodern şiire bir çerçeve çizilirken dikkat edilmesi gereken hususlardan biri dildir. Postmodernistlere göre dil toplumsal kodların parçalanıp yenilediği yerdir; hakikatin üretildiği, varoluşun gerçekleştiği düzlemdir. Şiir dilinde yaşanan değişim ve dönüşümler, yeni bir eğilimin doğduğuna işaret eder. "Dilin kökeninde şiir sanatının olduğunu söyleyen Heidegger'e göre varlık kendisini her dönemde *şiirselleştirerek* ortaya koyar" (Altuğ, 2012: 184). Bir dönemin dil özelliklerine ulaşabilmek için şiir sanatına odaklanmak gerekir. Şiir sanatını anlamının en sağlıklı yolu da kullanılan dili incelemektir. Çünkü şiir de diğer edebî türler gibi gücünü, malzemesi olan dilden alır. Varlığın kendisini dilde ortaya koyduğunu ileri süren

Heidegger'in düşüncesi dikkate alınrsa şiir, dilin en iyi işlendiği sanat olarak öne çıkar. Dilin inceliklerini hem ortaya çıkarması hem de onlardan faydalanması yönüyle diğer edebî türlerden önce gelir. Bundan ötürü diğer edebî türlerde olduğu gibi postmodern şiirde de dilin işleyişi ayrıca önemsenmelidir. Çünkü bir sanat akımının etkileri, edebî eserin dilinde daha rahat gözlemlenir.

Postmodernistlere göre bütün toplumsal bağlar dilseldir ve insan üretimi olan her şeyde bir dil oyunu mevcuttur. Merkezleştirilen dil mekanizması, her tür olay ve olgunun vücuda geldiği yapıdır. Lyotard'ın, Wittgenstein'dan etkilenerek ortaya attığı dil oyunları kavramı bütün postmodern sanatın belirleyici özelliği hâline gelmiştir. Lyotard'a göre birden fazla lîfin meydana getirdiği sosyal bağ, birçok dil oyununun kesiştiği bir dokudur (2013: 78). Dil mekanizmasının belirsizliği içerisinde, öznenin kendisi de eriyip kaybolmuştur.

Foucault, Lacan, Deleuze ve Guattari gibi sanayi sonrası toplumlarda öznenin durumunu analiz eden düşünürler, dil mekanizmasının toplum ve birey üzerinde etkilerini incelerler. Foucault, *Kelimeler ve Şeyler* (Les Mots et Choses) adlı eserinde beşerî bilimlerin dönüşümüne vurgu yaparken dilin etkisine değinir. Fransız düşünüre göre zamanın kopukluğu ve mekânın parçalanması dilde gerçekleşir (Foucault, 2013b: 177). Dilin yansıtma görevinin günümüzde geçerliliğini yitirdiğini söyleyen Foucault, ifade etmenin dili oluşturmadığını ve dilin ifade etme eyleminden bağımsız olarak var olduğunu belirtir (Urhan, 2010: 170). Postmodern düşünürlerin dile yaptıkları vurgu, varoluşu bütünüyle dile indirgeme anlamında değerlendirilebilir. Lacan'ın öznenin bir dil ürünü olduğu düşüncesi (2005: 278) dikkate alınrsa dil, varoluştan sonra değil önce gelir. Ayrıca dil, kişinin güdülerinden eylemlerine kadar varoluşsal her şeyi sınırlayan temel unsur olarak kabul edilir. Denilebilir ki postmodern öznenin durumunu belirleyen dilin işleyiş biçimleridir. Kişinin bütün arzuları, Guattari ve Deleuze'ün *delire* dedikleri dilsel görüntüyle açığa çıkar. Deleuze'ün dili yersiz yurtsuz olarak değerlendirmesi, dil göstergelerinin sürekli değişiklik arz etmesinden kaynaklanır. Dilde belirlenmiş kuralların yerine duruma göre değişen ve dönüşen kurallar bulunur. Bundan ötürü postmodernistler bilince dayanan bir anlayış yerine dilin değişken yapısını referans alan bir metin anlayışını geliştirirler.



Postmodernist bir şair için dil, sadece dil yetisi anlamına gelmez. Şair, dil mekanizmasının gerçekliği ürettiği zemin olarak değerlendirilmesi doğrultusunda, kendi benliğini dilde ortaya koyar ve dilde oluşan benliğini kendi varoluşu olarak kabul eder. Dil, sadece iletişim kurmaya çalışılan bir araç olarak değil, varlığın açıldığı bir düzlem olarak şaire bir çerçeve çizer. Baudrillard'ın ifade ettiği üzere dışarıdaki bütün nesnelere kendi ontolojik yapılarına göre bir dil üretirler (Adanır, 2010: 93). Toplumsal bağ, birbirinden farklı ama birbiriyle belli noktalarda kesişen diller yumağı ile kurulur. Postmodern şairin, bir şiirinde bile değişik tarzda dil kullanım yöntemlerine rastlanması, söz konusu dil özelliğinin yansıması olarak değerlendirilebilir.

C. John Holcombe, postmodern şiirin ayırt edici özelliğinin şairin dilli kullanma şeklinde yattığına inanır. Ona göre modernizmden önceki bütün şiir akımları, dış dünya ile ilgilenirken modernizm bütünüyle şairin bilincine odaklanır. Postmodernizm ise çoğunlukla kendini işaret eden bir dil geliştirir (Holcombe, 2015). Serbest çağrışımlarla dilin doğal görüntüsünü bozan postmodern şiir, şairin dağınık ruhsal durumunun ve karmaşık bilincinin ürünüdür. Postmodernistler bilinç ile dil arasında bir ayırma gitmezler. Onlara göre dil, karmaşık bilincin bir uzantısıdır. Günlük dili, şiirin dili haline getirdikleri gibi şiiri, günlük dile de dönüştürürler.

Postmodernistler, her türden dil kullanımına başvurabilirler. Dilin anlatım imkânlarını zorlayarak zaman zaman tümünden günlük dilden kopabilirler. Bazen arkaik kelimelere ve geleneksel anlatım tarzlarına başvurarak güncel dilden uzaklaşabildikleri gibi bilinçsizce sayıklamalara dayanan bir dil de geliştirebilirler. Postmodern söylem, varlığın özüyle ilgilenmediğinden şairler, özü ortaya çıkarıp hakikati serimleyen ve araç vazifesi gören dil anlayışını reddederler. Bunun yerine metinde dilin kullanım tarzlarını öncelerler. Murphy'ün söylediği üzere gerçeği güzelleştirmek için dili kullanmazlar çünkü gerçek dilin kendisidir (2000: 60). Dil, insanın bugünkü durumunu yansıtmaz, insanın bugünkü durumunu oluşturur. Gerçeklik ve güzellik, varoluşsal bir durum olarak dilde mevcuttur ve şair dil mekanizması içerisinde her şeyi deneyimleyebilir.

Şairin; hayata, olaylara, gerçeğe ve zamana bakışının değişmesi, metnin dilinin ve anlatımının da değişmesi anlamına gelir. Çünkü dil ve anlatım şairin bakış açısına göre şekillenir. Günümüz şairinin, hayata bakışı modern ve geleneksel şairin hayata bakışından farklı olduğundan dili kullanma şekli de onlarınkinden farklıdır. Şair; betimleme, diyalog, monolog, sıralama gibi anlatım teknikleriyle birlikte ironik anlatım ve çok sesli anlatımdan faydalanabilir. Dizelerin bölünmesi, boşluk bırakma, bitmemiş cümleler, bazı kelimeleri parantez içine alma, dipnot bırakma postmodernist şairin faydalandığı diğer anlatım teknikleridir.

Postmodernistler, anlatımı renklendirmek için dilin doğasından kaynaklanan çelişkiler ve tutarsızlıklardan yararlanır. Sadece dilin kendi doğasından kaynaklanan tutarsızlıklar değil, şairin kullanım tarzından kaynaklanan tutarsızlıklar da metnin oluşmasında önemli bir yer tutar. Postmodern şairler de sürrealistler gibi rüya ve bilinçaltına yönelirler. Rüya ve bilinçaltının karmaşık yapısı dile aktarılırken dilin doğası değişir. Bundan ötürü postmodern şiirde alışılmamış bağdaştırmalara, dil sapmalarına, eksik cümlelere, yazımı değiştirilmiş kelimelere ve yoğun imge kullanımına sıkça rastlanır. Günümüz şiiri, bu özelliklerden dolayı devinim haline dönmüş bir dile sahiptir

#### **2.2.3.9. Anlam Kapalılığı**

Şiirin anlamca kapalı olması ve anlatılmak istenenin zor anlaşılması gerektiği, çok eski bir düşüncedir. Romanlı şair Horatios, iki bin yıl önce *Ars Poetica*'da, şiirin kolay anlaşılmasının dirlik ve canlılığı yitireceğini söyler (Horatios, 2012: 26). Yüzyıllarca şiirin zor anlaşılır olması konusu tartışılmıştır. Modern çağlara gelindiğinde anlam kapalılığı ile ilgili farklı düşünceler ortaya atılır. Modern ve postmodern birçok kişi, anlam kapalılığından yanadır. Bu kişilere göre anlam sabit ve verili bir şey değildir, aynı duruma, olaya veya olguya farklı anlamlar atfedilebilir. Sanat eserlerinde de verili ve sabit anlamın olmadığını düşünen postmodernistler, çok anlamlılığı benimserler. Bu yüzden eserleri çoğu kere anlam kapalılığı ve karmaşası ile özdeşleştirilir.

Postmodern şiir anlam kapalılığının ötesinde çoğu kere anlamsızlıkla özdeşleştirilir. Şairlerin, metinde kullandıkları dili günlük dilden koparmaları, arkaik

kelimelere sıkça başvurmaları, anlatım üzerinde deneysel girişimlerde bulunmaları ve sürekli dil sapmalarına yönelmeleri şiirin anlamsızlıkla nitelendirilmesinde etkili olmuştur. Düzen, bütünlük, süreklilik, harmoni, çoklukta birlik gibi klasik estetik unsurlar postmodernistler tarafından önemsenmez. Bu unsurlar, aynı zamanda bir şiiri anlamca zenginleştirirler. Bütün evreni ve hayatı kaos olarak düşünen postmodernistler, yazdıkları eserlere de kaos çeşnisi katarlar. Modernistler gibi onlar da cümlelerin, kelimelerin üzerinde oynayarak bilinen anlamların ötesindeki anlamları keşfederler. Bu durum, bazı kesimler tarafından anlamsızlık olarak değerlendirilir. Nizamettin Uğur, Memet Fuat'tan yaptığı bir alıntıyla şiirinde anlamsızlık ile anlam kapalılığının birbirine karıştırıldığını belirtir:

Memet Fuat, 1959'da yayımladığı “Yeni Şiiri Anlamak” başlıklı yazısında; bir arkadaşının, bizdeki “anlamsız” sözcüğünün karşılığını Fransızca eleştiri yazılarında bulamadığını söylediğini, bunun üzerine kendisinin de, baktığı İngilizce tartışma yazılarında aynı sözcüğe rastlamadığını yazıyor. Bu dillerde “obscure” (karanlık, kapanık; belirsiz; anlaşılması güç; donuk, bulutsu), difficult” (güç, zor, çetin), irration (akla yakın olmayan, akılla anlaşılmayan) sözcüklerinin kullanıldığını açıklıyor. Bizim “anamlı” dediğimize ise “clear” (açık, parlak; temiz; kolay anlaşılır; ortada, belli) deniliyormuş (Uğur, 2011).

Şiirin anlamsızlıkla suçlanması, biraz da söz konusu yargıda bulunan kişinin metni anlamak için çaba göstermemesiyle alakalıdır. Behçet Necatigil, modern[ist] şiirde okuyucunun doldurması gerektiği anlam boşluklarının bulunmasından dolayı kapalı telakki edildiğini belirtir. Necatigil'e göre modern şiirin ilk bakışta çapraşık ve bilmeceli görülmesi, anlaşılmayacağı anlamına gelmez (2012: 86). Modernist ve postmodern şiirin anlaşılması ve şairin kastettiği manaların bulunması zaman alabilir. Wallace, bu durumu anlam gecikmesi olarak adlandırır. Ona göre bir gecikmeyi içermeyen anlamlar, kesinlikle işaret ettiği şeyle örtüşür. Oysaki gecikmeyi barındıran anlamlar metinde puslu bir atmosfer oluşturur (Wallace, 1990: 46). Günümüz şiirinde, anlam gecikmesi sürekli rastlanılan bir durumdur. Şair, kaos ve belirsizlik olarak değerlendirdiği hayatın benzerini sanat eserinde meydana getirebilmek için anlam gecikmelerine neden olan bir dil kullanabilir.

Postmodern roman gibi şiir de “parçalanmayla, başıboşlukla ve anlaşılmazlık ile nitelendirilir. Postmodernizmin stratejilerine bağlı olan bu karmaşa, hakikatin ve

otoritenin boyutlarını yıkmayı amaçlar” (Chamberland, 2007: 32). Modernizm sonrası dönemin şairi, dış dünyanın ve her türden otoritenin tazyiki altında ezilen “ben”ine nefes aldirmek için anlam karmaşasına sığınır. Çünkü öteden beri anlam yüklenen birçok şey insanlığa zarar vermiştir. Şair, anlamlı bütünlükler oluşturmak yerine anlaşılmağı dayanan parçacıkları bütünlleştirir.

### **2.2.3.10. Pop Kültür**

Değerlerin dağıldığı, bireyin benliğinin parçalandığı bir ortamda sanatçı, kargaşanın içerisinde anarşiye ve popa yönelir (Hassan, 1990: 34). Pop yaşam tarzının 1960’lı yıllarda Amerika’da başlaması ve 1980’li yıllarda bütün dünyaya yayılmasından sonra postmodern durumun genel karakterinin, pop kültür üzerinden açıklanmasına yol açmıştır. 1980’li yıllarda televizyonun yaygınlık kazanması, pop kültürün yerleşmesini ve yaşam tarzının pop kültüre göre belirlenmesine neden olur. Bu arada kültür bu dönemde giderek ekonominin tahakkümüne girmekte ve ekonomi kültürün temel belirleyicisi durumuna gelmektedir. Aynı şekilde sanat da bu dönemde, ekonomiye bütünüyle olmasa da belli açılardan teslim olmaktadır. Sanatta işlenen konular tüketicilerin ilgileri doğrultusunda seçilmekte ve sanat eserleri açık artırımlarla alınıp satılmaktadır. Sanat, pop kültür malzemelerini kullanırken kendisi de pop kültürün bir ürününe dönüşmekte, sanat faaliyeti adeta arz-talep ilişkisine göre şekillenmektedir.

Bir kültür malzemesi olarak şiirin ekonomik ürüne dönüşmesi, şiir sanatıyla ilgili estetik değerlerin aşınmasına, yeni anlayışların doğmasına yol açar. Pazarlama odaklı bir anlayışta şiirin estetik aurasının, geniş kitlelere ulaşmak amacıyla ortadan kaldırıldığına şahit olunur ve estetik değerinden ziyade sunum değeri öne çıkarılır. Postmodern şiirin yaptığı şey, postmodernist kültürün yaygın meta üretimi ile uyum içerisindedir. Eagleton’ın vurguladığı üzere postmodern sanat, XX. yüzyılın avangart devrimci sanatına öykünmekten başka bir şey yapmaz (1992: 15). Öykünen veya parodisi yapılan eserin piyasada daha fazla rağbet görmesinden ötürü şairin böyle bir yöneme başvurduğu düşünülebilir. Bu yönüyle postmodern şiiri kapitalizmin yansıması olarak değerlendiren Ergin’e göre şair, piyasayı gözettiği için anlamı hiçler (Ergin, 2015). Postmodernistler zaten anlamın peşinde olmadıklarını belirtirler.

Onlara göre anlam, metnin iç işleyişi tarafından üretilir ve her okuyucu anlamı kendine göre keşfeder.

Günümüz şiiri, modernist şiire yaslanarak ayakta kalmasına rağmen popüler kültür malzemesine dönüşmüştür. Bu yönüyle, Yener'in dikkati çektiği üzere modernist şiirin yaptığı gibi geleceği inşa edemez (2012: 44). Çünkü pop kültür hızla eskir, onun geleceğe yönelik bir yanı yoktur. Pop kültür anlayışıyla yazılan bir şiirin de şimdiye ait olmaktan başka şansı yoktur. Meta estetiğin üzerinde belirleyici olduğu bir şiir anlayışında, her türlü biçimsel deneme hoş görüyle karşılanır. Nitekim biçimsel denemelerin amacı, daha fazla okunmak daha fazla gündemde kalabilmektir.

Sanat eserlerinin pop kültür malzemesine dönüşmesinin sanat için tehlikeli sonuçlar doğurduğunu düşünenlerin sayısı hayli fazladır. Özellikle Marksist ekolden beslenen kimi düşünürler, küreselleşen dünyada her şey gibi şiirin de diğer sanat ürünleriyle birlikte piyasanın ürününe dönüştürüldüğünü belirtirler. Metin Cengiz, küreselleşmenin pop kültürü kullanarak sanatı maskeleydiğini ve doğal olarak insanları içerikten uzaklaştırdığını söyler (2007: 34). Cengiz gibi pop kültüre muhalefet eden kişilere göre pop kültür denilen olgu, dünyadaki herkesi Amerikanlaştırmaktan başka bir şeye hizmet etmemektedir. Popüler kültürün havasına kapılan şiir de gerçeği muğlaklaştırarak kitleleri sadece oylar. Şairin pop kültür malzemelerini sıkça kullanmasının tek nedeni kitleler tarafından beğenilmek ve gündemde kalmaktır.

Yukarıda anlatılanlardan yola çıkarak postmodern şiir ile ilgili şu çıkarımlarda bulunulabilir.

1. Postmodern şiir, ilk örnekleri modernist şiirde görülen unsurların yoğunlaştırılmış hâlidir. Bu yönüyle modernist şiirin farklı şekle bürünmüş bir devamı olarak değerlendirilebilir.

2. Önceleri 1950'lerde Amerika ve Avrupa'da verilmeye başlanan postmodern şiir, sonraki yıllarda deneysel, görsel ve somut şiiri de içine alarak dünyaya yayılmıştır. Fakat bu şiir, modernist şiir akımlarında sıkça rastlanan bir

manifesto ile birlikte ortaya çıkmamıştır. Postmodern dairesine giren birçok şairin birbirinden etkilenecek şekilde yazdığı bile söylenemez.

3. Şair, kendi “ben”ini merkez değer olarak ele alır. Zaman zaman egoizme varacak kadar benmerkezci davranır. Bir şeyleri betimlerken nesnenin kendisini değil, nesnede görülen “ben”ini öne çıkarır. Postmodern şairin karakteri yabancı, marjinal, yersiz yurtsuz, şizofren, bunalım gibi ifadelerle anlatılabilir. Şair, esasında sanayi sonrası toplumların varoluş problemlerini üzerinde taşır. Yazdığı metinlerde varlığına anlam verme ve varlığını bir yerlerde yeniden ortaya koyma çabasıdır.

4. Modernist şiire göre postmodern şiir rasyonalizme karşı çıkarken daha radikaldir. Bilimselliğin ve nesnelliğin dışına çıkan postmodern şair farklı bir evren kurar. Olayları çözümlerken alternatif tıbbı, spiritüalizme, ilkel inançlara, şamanizme, büyüye başvurmadan çekinmez.

5. Postmodern şiir her yönüyle çok sesli ve melez bir yapı sergiler. Üst kültür ile alt kültür arasındaki ayırımları ortadan kaldıran şairler, entelektüelleri anlattıkları gibi sıradan kişileri de konu edinebilirler. Şiir metnini her kesimden insanın bulunduğu karnaval alanına dönüştürebilirler. Farklı anlatım teknikleri ve üslupları aynı metinde kullanarak çok sesliliği sağlarlar.

6. Modern şiirde savaşımlardan veya metropol hayatından kaynaklanan korkular postmodern şiirde daha karmaşık hale gelerek dışarı vurulur. Şair korkuyla baş edebilmek için ya geçmişe sığınır ya da şimdinin içinde kaybolur gider.

7. Postmodern şiir, eklektiktir. Değişik kültürleri, farklı üslupları, toplumun farklı kesimlerinden insanları aynı yerde buluşturur.

8. Modernistler ile postmodernistler aynı temaları işlerler. Ama postmodernistler aşk, cinsellik, özgürlük gibi temaları işlerken anarşist bir tutum sergilerler.

9. Postmodernist şair, orijinal veya kalıcı olmak gibi bir iddia taşıyamaz. Başka şairlerin şiirlerinden alıntılar yaptığı gibi romancının, felsefecinin veya bir bilim

adamının eserlerine de öykünebilir. Montaj, alıntı, parodi, pastiş gibi tekniklerle sık sık başka metinlerden faydalanarak şiirlerini yazar.

10. Postmodern şairler, büyük anlatıların baskısından kurtularak kendi pratikleri üzerinde düşünürler (Zekâ, 2007: 45).

11. Postmodern şiirde anlam kapalıdır. Değişik türden imgeyi kullanan şair; dil sapmalarına, alışılmamış bağdaştırmalara, cümlenin sözdizimini dönüştürmeye başvurarak şiir dili ile günlük dili bütünüyle birbirinden uzaklaştırırlar.

12. Postmodern şiir biçimsizlik üzerine kurulur. Şairler zaman zaman düz yazıyla şiir arasında duran metinler yazdıkları gibi parçalanmış, bükülmüş, kırılmış dizeleri de sık sık kullanırlar. Kafiye, vezin, nazım birimi gibi şiirin unsurlarını ise önemsemezler. Serbest şiire yönelmeleri, özerk ve özgür olmak istemlerinden kaynaklanır.

13. Postmodern şiir, ütopyadan yoksundur, gelecek güzel günlerden hiç söz açmaz. Modernist mantığın dışladığı romans olgusuna açıktır (Kahraman, 1992: 233-234).

14. Postmodernistler, şiiri de diğer edebî türler gibi oyun bağlamında değerlendirirler. Bu yüzden zaman zaman şiirlerini bir bilmece gibi kurgularlar. Noktalama işaretlerinin yardımıyla ve dilin olanaklarıyla bazı denemelerde bulunarak metni, her okuyuşta farklı anlamları ortaya çıkarabilecek tarzda vücuda getirirler.

15. Pop kültür, postmodern şiirde önemli bir yer tutar. Ünlü bir müzik grubundan moda olmuş giyim tarzına kadar pop kültür ile ilişkilendirilen birçok konu şairlerin ilgisini çeker.

16. Modernist şiirde, değerlerle birlikte şairin kişiliği farklı yerlere ve zamana saçılırken postmodern şiirde farklı yerler ve zamanlar şairin bulunduğu anda sıkışır.

17. Postmodernizm, “modernizmin aksine çağdaş dünyanın karmaşasına, kaygı ve karamsarlıkla yaklaşmak yerine, onu belli ölçüde kabullenerek, hatta bir miktarda

da alay ederek ve ciddiye almayarak yaklaşır” (Menteşe, 1992: 236). Bu yüzden postmodern şiirde ironi ve parodi önemli bir yere sahiptir.

18. Postmodern şiir, varoluşun özden önce geldiğine vurgu yaparak varlığın durumunu ve eylemlerini öne çıkarır.

19. Modernist şiir, korku çağında bireyin yaşadığı çıkmazı anlatır. Modernist şairin korkusu, burjuva ahlakından, siyasal gelişmelerden ve bazen de teknolojik ilerlemelerden kaynaklıdır. Postmodern şair bu korkuyu silikleştirerek yadsır. Yaşadığı çağı, kendi arzuları etrafında yeni bir vizyon ile dile getirir.

20. Postmodern şiir; anarşiye yaslanarak, oyun ve mizahtan faydalanarak ve hayal serbestliğine olanak tanıyarak anlatıyı zenginleştirir. Fakat düzensizlik ve gagesizlikle yol alan bir şiir anlayışının estetik açıdan bazı zayıflıklarının olduğu da unutulmamalıdır.

Postmodern diye nitelenen bir şiirde, yukarıda anlatılan özelliklerin hepsini bir arada bulmak mümkün olmayabilir. Bu özelliklerin bazılarının bir şiirde bulunması da onu bütünüyle postmodern yapmaz. Henüz modernist şiir ile arasında net bir ayırımın yapılmaması, hangi şiirin postmodern hangisinin modernist olduğu noktasında araştırmacıları zorlar. Postmodern şiirin birçok unsurunun modernist şiirden kaynaklanıyor olması iki şiir arasında ayırım yapılmasını daha da güçleştirmektedir. Deneysellik, görsellik, soyutlama, eklektizm, metinlerarasılık, metinsellik, süreksizlik, biçimsizlik, anlam kapalılığı gibi modernist unsurları en yoğun hâlini günümüz şiirinde görmek mümkündür.

Bir şiiri, postmodern olarak kabul etmek için şairin kimliksiz ve marjinal davranması, varoluş problemi yaşaması, bir yerlere tutunamaması ile birlikte metnin eklektik, süreksiz, biçimsiz, anlamca kapalı olması gerekir. Batı edebiyatında olduğu gibi Türk edebiyatında da bu özelliklerin hepsini içinde barındıran şiirin ilk örnekleri 1950’lerden itibaren verilir.

Postmodern durum, nasıl ki modernitenin en aşırı hali olarak değerlendiriliyorsa, kanaatimce aralarında bazı nüanslar olmakla birlikte postmodern şiir de modernist şiirin ileri bir aşamasıdır. İsmail Mert Başat’ın ifade ettiği üzere bir



tek şiirde bile postmodernist hatlar ile modernist şiirin kimi özellikleri yan yana bulunabilir (2007: 38). Postmodern şiir ile modernist şiir arasında var olan bu ilişki, modernist diye bilinen bir şairin, şiirlerinde postmodern unsurların bulunabileceğini, postmodern şeklinde değerlendirilen bir şairin aynı zamanda modernist olarak nitelendirilebileceğini akla getirir.

Postmodern şiirin bir tek türünün olduğunu söylemek zordur (Jacoby, 2015: 11). Oysaki Türkiye’de, postmodern şiirin deneysel veya bazı görsel şiirlerden ibaret olduğu düşünülür. Batı’da ise postmodern şiirin kapsamı çok geniş tutulur. İnsanın yok oluşunu anlatandan görsel ve somut şiire kadar birçok tür postmodern kabul edilir veya postmodern ile ilişkilendirilir. Modernist şiiri yapısöküme uğratan metinler postmodern olarak kabul edildiği gibi eski anlatılara öykünerek melez bir dil oluşturan metinler de postmodern dairesinin içine alınır. Türkiye’de, konunun dar bir alana sıkıştırılmasının farklı sebepleri vardır. Kanaatimce bu sebeplerin başında, kuramsal bilgi eksikliği ve Marksist ekolden beslenen kimi düşünürlerin postmodernizme karşı ön yargılı olmaları gelir.

Şiir sanatı, diğer sanat faaliyetlerine göre ruhsal duruma daha yakındır. Bu yüzden birer bilinç durumu olan postmodernizm ve modernizm ekseninde şiirin değerlendirmeye pek de müsait olmadığı iddia edilebilir. Celal Fedai’nin belirttiği gibi modernizm ve postmodernizm kavramları çerçevesinde şiirin sanatının ele alınması şiiri daha da bulanıklaştırır. Postmodernistler bu bulanıklığı makbul görürler (Fedai, 2012: 240). Postmodern şiir fenomenine yönelen bir çalışmanın amacı, söz konusu gerçeklikten dolayı, ancak şairin postmodern söylem içindeki ruhsal durumunun yansımalarına yönelik olabilir. Günümüzde ortaya atılan söylemlerle daha da bulanıklaşan şiir sanatını belli estetik ilkelere göre çözümlenmenin zorluğu, sağlıklı sonuçlara ulaşmayı engeller. Bu zorluğun üstesinden postmodern şiirin belirlediğimiz özellikleri ile gelinebilir.

#### **2.4.4. Türk Şiirinde Modern, Modernizm, Postmodernizm**

Türk şiirinde postmodern unsurlara ilk defa, İkinci Yeni şairlerinin eserlerinde rastlanır. 1980 sonrasında yaşanan siyasî ve toplumsal gelişmeler paralelinde postmodern üslup şairler arasında hızla yayılır. 1990'lar ve 2000'li yıllara gelindiğinde ise postmodern tarzda yazan birçok şair yetişir. İkinci Yeni hareketinin açtığı yolda ilerleyen milenyum kuşağı şairleri özellikle deneysel, somut, görsel, felsefi, çok sesli şiir türlerinden örnekler vererek modernist şiir anlayışının ötesine geçerler.

Postmodernizmin şiirdeki yansımalarını kavrayabilmek için modernizmin ve ondan önce modernitenin şiirdeki etkilerine bakmak gerekir. Son yüz elli yıldaki siyasî ve sosyal olayların, aydınlar ve edebiyatçılar üzerindeki tesirleri, Türk düşüncesini ve edebiyatını biçimlendirmiştir. Türk şiirinin bugünkü durumu, modernleşmenin devlet politikası haline getirildiği Tanzimat döneminden bağımsız değerlendirilemeyeceğinden, Tanzimat dönemi şiir anlayışlarından başlayarak Cumhuriyet'e gelene kadar Türk şiirindeki dönüşümleri, siyasî ve sosyal gelişmeler doğrultusunda kısaca gözden geçireceğiz. Daha sonra modernist Türk şairleri konusuna değinip Türk şiirinde postmodernin izlerini süreceğiz.

##### **2.4.4.1. Modern Türk Şiiri**

Araştırmacılar, Türk edebiyatını tarihî devirlere ayırırken modern edebiyatı, Tanzimat dönemi ile başlatırlar. Dolayısıyla Tanzimat dönemi Türk şiirini de modern Türk şiirinin ilk evresi olarak kabul ederler. Günümüze gelene kadar yaklaşık olarak yüz elli yıllık zaman diliminde şiir yazan hemen hemen herkes modern çatısı altında ele alınır. Kimi araştırmacılar, Cumhuriyet dönemi şiirini çağdaş başlığı altında ele alsa da çağdaş sözcüğünden kastettikleri aslında moderndir. Batı tesirindeki Türk şiiri, yenileşme dönemi Türk şiiri, tecdüt devri Türk şiiri ifadeleri farklı açılardan modern şiire göndermede bulunur. Çünkü yenileşme, Batılılaşma, tecdüt, çağdaş gibi tabirler esasında moderne vurgu yapar.

Uzun bir zaman diliminde yazılan bütün şiirlerin modern çatısı altında değerlendirilmesi, Türk şiirinin tek bir çizgi üzerinde ilerlediği anlamına gelmez. Tanzimat'tan başlayarak günümüze gelene kadar şiirde birçok kırılma yaşanmıştır.

Modernden postmoderne doğru ilerleyen şiiirde ilk önemli kırılma ise Tanzimat ile başlar.

1839'da, Mustafa Reşit Paşa'nın büyük gayretleriyle hazırlanan Tanzimat Fermanı'nın Gülhane Park'ında okunup kabul edilmesi, sadece siyasî bir hareketi başlatmaz, aynı zamanda kültürel dönüşüm döneminin kapılarını da açar. Geçmişte özellikle askerî alanlarda ıslahatlar yapan Osmanlı Devlet adamları, askerî ıslahatların tek başına devletin içinde bulunduğu kötü vaziyeti iyileştiremeyeceğini anladıkları için devletin bütün yapısal unsurlarının yenilenmesi gerektiğinin farkına varırlar. Bu yüzden reformları, devletin en üst noktasından başlayarak programlı bir biçimde hayata geçirirler. Niyazi Berkes, Tanzimat ile birlikte Osmanlı Devleti'nde ilk defa hükümet yönetimine bir nizam verildiğini belirtir (1978: 207). Esas itibariyle bir taahhüt belgesi olan Tanzimat Fermanı, padişahın kendi rızasıyla bazı haklardan vazgeçmesi anlamına gelir. Bu fermanın, daha sonra yapılan yenilikler göz önünde bulundurulduğunda, devlet yapısında köklü değişikliklere gidilen sürecin ilk adımı olduğu anlaşılır. Bu duruma işaret eden Bernard Lewis, Tanzimat'ın sonrasında özellikle maliye ve adliyede yapılan yeniliklerin geçmişle olan bağların sert bir şekilde kopmasına neden olduğunu söyler (2008: 152). Nitekim yapılan yenilikler geri dönülemez bir biçimde devletin yönünü Batı'ya çevirmesini sağlar.

Tanzimat hareketi sadece kurumları köklü dönüşümlere tabi tutma niyetinde değildir. Tanzimat, esasında bir zihniyet değişimidir ve bu zihniyet değişiminin toplumun kabuğunu dönüştürme gayesi bulunur. Batılı tarzda eğitim veren okulların açılması, ilk özel gazetelerin yayın hayatına başlaması, eğitim için öğrencilerin Avrupa'ya gönderilmesi, Avrupa tarzı konakların yapılması, Beyoğlu gibi Batılıların ikamet ettiği yerlerin popülerleşmesi, kısa sürede Osmanlı toplumunun kabuk değiştirmesine yol açar. Tanpınar, Tanzimat senelerinde İstanbul halkının hızla geleneksel hayat tarzından koparak Avrupaî hayata uymaya çalıştığından söz eder. Gazetelerde verilen ilanlarla halk Batılı yaşama özendirilirken Osmanlı devlet adamları saraydan çıkarak yalılara ve köşklere yerleşir, İngiliz usulü mobilyaları kullanır (Tanpınar, 2003: 131-136). Fakat bu hızlı değişimler, felsefî arka plandan yoksun bir biçimde ilerlediği için Osmanlı toplumunda ikiliklerin ortaya çıkmasına yol açar. Böylece etkileri günümüze kadar gelen Doğu-Batı sorunsalı, sanat ve

siyaset başta olmak üzere her alanda hâkim tema haline gelir. Felsefî arka plandan yoksun olan Türk modernleşmesi, Yakup Altıyaprak'a göre Batı'daki modernleşme hareketine sebep olan etmenlerin Türk toplumunda gerçekleşmemesi nedeniyle sürekli bir proje olarak yürütülür (2008: 91). Osmanlı aydınları ve edebiyatçılarının modern kavramını Batılılaşma olgusuyla birlikte değerlendirmeleri, Türk şiirinin, modern değerleri Batılı bir anlayışla tecrübe etmesine engel teşkil eder.

XIX. yüzyılda, Osmanlı Devleti'ni dağılmaktan kurtarmak için yapılan reformların ideolojisinin, Türk şiirine yansımaları olur. Devlet adamları dağılmayı engellemek için yenilikler yaparken edebiyatçılar, eserlerinde anlattıklarıyla halkı Tanzimat'a hazırlarlar. Tanzimat yıllarında yaşayan Namık Kemal, Şinasi, Ahmet Mithat gibi bir kısım edebiyatçı ise Tanzimat ideolojisinin değerlerine bağlı bir şekilde eser verirler. Devlet kurumlarında olduğu gibi edebiyatta da modern görüşler, felsefî arka plandan yoksun bir ideoloji olarak uygulanır. Tanzimat'ın devlet adamları gibi edebiyatçıları da Avrupa'yı yakından tanımış, Fransızca başta olmak üzere Batılı dilleri öğrenmiş ve Batı felsefesiyle temasa geçmiştir. Fakat söz konusu Batılı değerleri Osmanlı toplumuna ve kültürüne uyarlamaya geldiğinde birtakım sıkıntılarla karşılaşmışlardır. Toplumunu ıslah ederek Batılı değerlere alıştırmak için, edebiyatçılar, modernleşmeyi Doğu zihniyetine göre dile getirmişlerdir. Sonuç itibariyle modernleşme olgusunun şiire yansımaları, Osmanlı tipi veya Türk tipi diyebileceğimiz biçimde olmuştur. Osmanlı tipi modernleşmenin esası, devleti Batılı değerlere göre tasarlayarak dağılmaktan kurtarmaktır. Tanzimat şiirinde, modern Batı felsefesinden alınmış kavramların sıkça kullanılması, şairin toplumu modern değerlere alıştırmaya niyetiyle ilgilidir.

Tanzimat'ın fikir babası ve yürütücüleri devlet adamlarıdır ama Tanzimat'ın öngördüğü düşüncelerin topluma yayılmasında edebiyatçıların büyük katkıları olduğu gözlemlenir. Ayrıca Tanzimat'ın büyük edebiyatçılarının aynı zamanda Tanzimat'ın yürütücülüğünü yapan devlet adamları olduğu gözden kaçmaz (Münif Paşa, Ahmet Vefik Paşa, Ahmet Cevdet Paşa vb.). Osmanlı modernleşmesi, devlet programı olarak başlar, zamanla aydınların ve edebiyatçıların dünya görüşü hâline gelir. Oysaki Batı modernleşmesi, aydınların ve sanatçıların düşüncelerinin önce toplumu daha sonra devlet yapısını değiştirmesiyle gerçekleşir. Bu yüzden Osmanlı

Devleti'ndeki modernleşme serüveni, Batı'da olduğu gibi toplumsal alt yapıda meydana gelen değişiklikler neticesinde gerçekleşmemiş, elitist bir hareket olarak başlamış ve uzun yıllar böyle devam etmiştir. Cumhuriyet dönemindeki modernleşme çabaları da Osmanlı aydınlarından alınan düşünsel miras ile devam ettirilir. Hatta Kemalizm'e göre şekillenen Cumhuriyet modernleşmesinin, Osmanlı modernleşmesinden daha fazla baskıcı ve tepeden inmece olduğu ileri sürülebilir. Sibel Bozdoğan, artık günümüzde Kemalist modernleşmenin ataerkil ve antidemokratik olduğunun rahatlıkla dillendirildiğinden söz eder (2014: 11). Kemalizm de Tanzimat gibi Batılılaşma (Westernization) ile modernleşmeyi aynı olgu olarak kabul eder ve bütün adımlarını buna göre atar. Cumhuriyet döneminde, modernleşme, muasır medeniyetler seviyesine ulaşma ile eş değer görülür. Başka bir ifade ile Cumhuriyeti kuran kadro tarafından muasır medeniyet olan Batı medeniyeti seviyesine gelmek, modernleşmenin bir gereği olarak kabul edilir.

Moderniteyi, Avrupalı gibi yaşamakla aynı anlamda değerlendiren bir zihnin moderniteyi ne kadar özümseyeceği tartışma konusu yapılabilir. Modernite, her şeyden önce bir bilinç durumudur. Bu bilincin oluşabilmesi için yerleşik kültürel değerlerin gözden geçirilmesi ve yerine seküler değerlerin konulması gerekir. Batı modernitesi; sanayi, kültürel, bilimsel ve siyasal devrimlerin gerçekleşmesiyle oluşan çok yönlü bir yapıdır. Oysaki Türk modernitesi, siyasal devrimler bir yana bırakılırsa moderniteyi oluşturan yapısal unsurlardan yoksun ilerlemiştir. Bu yüzden Türk modernitesi, Batı dışı bir modernitedir ve militarist karakterdedir. Haliyle sanat ve edebiyattaki modern ve modernizm de Türk tipi modern ve modernizme bürünür. Bu yüzden Türk edebiyatında modern ve modernist değerlerin kendi doğasına göre tezahür ettiği dillendirilir. Hasan Bülent Kahraman, konuyla ilgili şu tespitlerde bulunur:

Türk bilinci, modernizmi hemen hemen hiçbir zaman yazınsal olabilecek bir gerçeklik diye algılamamıştır. Modernizmin bir ideoloji olduğu ise hiç mi hiç düşünülmemiştir. Tümüyle bir toplumcu proje bir dönüştürüm amaçlı girişim olarak görülmüş ve tanınmıştır modernizm. Nihayet edebiyattaki modernizm ise gelenekten kopuş diye anlaşılmış, bu nedenle de geçmişe dönük her türden değerlendirme gericilik diye damgalanmıştır (Kahraman, 2004: 212).

Türkiye’de, modernizmin bu şekilde değerlendirilmesinin kökenleri, Tanzimat’a kadar götürülebilir. Tanzimat dönemi edebiyatçıları, yeni bir edebiyatı tasarlarlarken Osmanlı devlet adamları gibi düşünürler. Devletin kötü gidişatına dur diyebilmek için yeni bir edebiyatın elzem olduğuna inanan Tanzimat neslinin birçok denemesi, halkı eğitmek amacını taşır. Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa, Münif Paşa, Ahmet Vefik Paşa, Ahmet Mithat gibi edebiyatçılar eserlerinde halkı eğitme niyetinde olduklarını açıkça beyan ederler.

Modern Türk şiirinin kökenleri, Tanzimat döneminde aranmalıdır. E. J. Wilkinson Gibb, *Osmanlı Şiir Tarihi* adlı eserinin beşinci cildinde Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa’yı modern Türk şiirinin temsilcileri olarak anar. Bu üç Tanzimat şairi, yenileşmeyi sağlayan fikirleri ortaya atıkları gibi Jön Türkler fırkasının oluşmasında da etkili olmuşlardır (Gibb, 1999: 517). Bu üç isim, divan şiiri geleneğini sorgulayarak Batılı şiir anlayışının yerleşmesine zemin hazırlarlar. Bu yüzden şiirde modernleşmenin öncüleri olarak Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa’yı ele alacağız.

Türk şiirindeki modernleşme, toplumdaki iç dinamiklerin harekete geçmesiyle değil, şairin toplumu dönüştürme isteği ile birlikte doğar. Fakat yüzyıllarca süren divan şiiri geleneği, şairlerin istediklerini kolayca yapmalarını engeller. Tanzimat dönemi şairleri her şeyden önce halk ile diyaloga geçebilmek için dil konusuna el atarlar. İbrahim Şinasi (1826-1871), yeni edebiyatın oluşturulmasında dil konusunun önemli olduğunun farkına varan ilk kişidir. Mehmet Kaplan, Şinasi’nin nesir alanında yaptıkları çalışmaları önemli bulur, ama asıl yenilikleri şiirde gerçekleştirdiğini anlatır. Kaplan’ın açıklamasına göre Şinasi, saf Türkçe yazdığı şiirlerinden ötürü dile kıymet verenlerin nazarında yenidir. Sadece sade yazdığı şiirlerinde değil, eski konuları anlattığı şiirlerinde de Şinasi yeni bir üslup geliştirir (Kaplan, 2006a: 223-224). Münacat şairi, gerek edebiyat dilinde yaptığı yenilikler gerek muhtevada yaptığı değişikliklerden ötürü Tanzimat edebiyatının öncüsü sayılır. Özellikle Mustafa Reşit Paşa’ya yazdığı kasidelerde, Osmanlı aydınlarının o güne kadar yabancı olduğu kavramları kullanarak edebiyatın yönünü mücerret olandan müşahhas olana çevirir. *Dilin irâdesini başta akl eder tedbir/ Ki tercemân-ı lisandır anı eden takrir* (Akyüz, 2010: 11) beyti ve

*Münacat*'taki *Vahdet-i zâtına aklımca şahâdet lazım/Cân ü gönümle münâcât lazım* (Akyüz, 2010: 10) beyti Kaplan'a göre eskiden kopuşu temsil eder (Kaplan, 1997: 36). Aydınlanma düşünürlerinin tesiriyle söylendiği apaçık belli olan bu beyitler, Şinasi'yi ikileme girmekten kurtaramamıştır. Bir yandan evreni akıl ile açıklamaya çalışan aydınlanma düşüncesi diğer yandan aklın evreni ve Allah'ı kavramaktan aciz olduğunu ileri süren geleneksel yaklaşım sadece Şinasi'yi değil; Ziya Paşa, Abdülhak Hamit, Tevfik Fikret gibi isimlerin de ikilemde kalmalarına yol açar. Aydınlanma dönemi filozoflarının, evreni akıl ile açıklamaya kalktığı felsefi birikime sahip olmayan Tanzimat edebiyatçıları, bir yandan eski değerlere saldırırken öteki taraftan yeni değerlere alışma ıstırabını çekerler. Böylece modern Türk şiiri ikilemlerin sebep olduğu bir ruh ikliminde gelişir.

Şinasi, büyük bir şair olmasa bile şiirde yaptığı yenilikler ile kendinden sonrakilere rehber olmuştur. Mehmet Kaplan'ın söylediği üzere “Şinasi, divan edebiyatının saraya ve hükümete bağlanma geleneğini kıran ilk Türk edebiyatçısıdır” (2006a: 232). Modern şiir estetiğinde, geleneksel kalıplardan sıyrılmanın esas olduğu göz önünde tutulursa Şinasi, modern olma yolunda kıymetli bir adım atmıştır.

Tanzimat'ın ilk nesli roman, makale, tiyatro gibi Batı edebiyatından aldıkları türleri tanıtırken geleneksel anlayışlara saldırırlar. Namık Kemal (1840-1888), meşhur *Lisân-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şamildir* adlı makalesinde, Batılı tarzda oluşturulacak edebiyat için yapılması gerekenleri sıralar. Kemal, yeni Türk edebiyatının adeta yol haritası olan bu makalede Türkçe gramer, belagat, sözlük, antoloji hazırlanması gerektiğini ifade eder. Yeni edebiyatın oluşturulmasında dil konusunun önemini kavrayan Hürriyet şairi, Türkçe yazılan eserlerin halktan kopukluğunu şöyle belirtir: “Elfazda garabet o kadar muteberdir ki mesela Nergisî gibi milletimizin en meşhur bir telif-i edîbânesinden istihraç-ı meâl etmek bize göre ecnebi bir lisanda yazılmış olan Gülistan'ı anlamaktan müşkildir” (Kemal, 2010: 230). Kemal, burada olduğu gibi birçok eserinin ön sözünde eski edebiyatın eksikliklerine vurgu yapar. Mehmet Can Doğan'ın açıkladığı üzere o, eserlerinde divan şiirinin güzellik anlayışıyla dalga geçerken sadece bir mazmuna değil, bir dünya görüşüne ve estetik zevke de karşı çıkar (Doğan, 2011: 15). Böylece yeni edebiyatı eski edebiyatın eleştirisi üzerine kurmaya kalkışır. Kendinden sonra

gelen Abdülhak Hamit, Recaizade Mahmut Ekrem, Samipaşazade Sezai gibi yeni edebiyat taraftarları onun yolunu takip ederek geleneksel kalıpları kırmaya çalışırlar.

Kemal, Türkçede yazılan eserlerin anlaşılmaktan uzak olduğunu açıkça belirterek yapılması gerekenleri anlatır. Fakat yenilik taraftarı olmasına rağmen bütünüyle Batılı değerlere teslim olmaz. Düşünce açısından Batılı olan hürriyet şairi, duygu açısından doğuludur. En gur sedayla haykırdığı şiirlerinde bile Doğu'ya has bir özlemi dile getirir. Nitekim Tanpınar, Namık Kemal'in "eskiyi bırakmak şöyle dursun, bazen eskinin karşısında muasırları kadar dahi hür olmayan bir Tanzimat" (Tanpınar, 2003: 425) olduğunu söyler. Yenilik ile özdeşleştirilen bir şairin bile eskiden kopamaması, modern değerleri Türk şiirine uydurmanın kolay bir iş olmadığını göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Osmanlı modernleşme hareketi, yüzyıllarca Avrupa karşısında büyük bir siyasî güç ve medeniyet olan imparatorluğu dağılmaktan ve yıkılmaktan kurtarma ve eski gücüne tekrar kavuşturma amacını taşır. Devlet adamları, dağılmanın önüne geçmek için öncelikle birçok milletin bir arada yaşadığı toplumu aynı ülkü etrafında buluşturmaya çalışırlar. Şerif Mardin'e göre Tanzimat'ı ilan eden ve yürüten irade, farklı kültürlerden ve milletlerden oluşan imparatorluğu Osmanlılık şuuru etrafında bir araya getirme gayesindedir (2004: 13). Osmanlılık ideolojisinin edebiyata ve şiire yansımalarını görmek mümkündür. Modern Türk şiirinin ilk temsilcileri, Osmanlılık ülküsünü eserlerinde açıkça dile getirdikleri gibi siyasî faaliyetlerde Osmanlıcılığı esas alırlar. Namık Kemal, Şinasi, Ziya Paşa gibi Tanzimat edebiyatının ilk nesli Osmanlılık ideolojini savunan ve meşrutiyet yönetimini getirmeyi amaçlayan *Yeni Osmanlılar Cemiyeti*'nin faaliyetlerine katılırlar. Ebüzziya Tevfik'in *Yeni Osmanlılar*<sup>31</sup> adlı eserinden öğrendiğimize göre Namık Kemal ile Ziya Paşa cemiyetin aktif üyelerindedir. Osmanlılık düşüncesini savunan şairler, Batı'dan özellikle aydınlanma felsefesinden aldıkları kavramları yerlileştirerek dile getirirler. Mesela Namık Kemal; vatan, millet, hürriyet, hak gibi kavramlarına Osmanlılık ve İslamiyet çeşnisini katarak kullanır. Modern Batı düşüncesini oluşturan birçok kavramı Tanzimat'ın ilk nesli, felsefî arka plandan ve toplumsal şartlardan yoksun bir şekilde kelimenin tam manasıyla Avrupa'dan ödünç alır.

<sup>31</sup> Bk. Ebüzziya Tevfik (2006). *Yeni Osmanlılar* (1. Baskı). Ş. Kutlu (haz.). İstanbul: Pegasus Yayınları.



Ayrıca Batı'dan ödünç aldıkları kavramları yerlileştirerek farklı bağlamlarda kullanmaya çalışırlar. Örneğin Namık Kemal'in çabalarıyla "Arapça vatan sözcüğü Fransızcadaki *patrie*, hürriyet sözcüğü *liberty*, millet sözcüğü *nation* sözcüklerinin eş değeri haline gelir" (Zürcher, 2009: 109). Yeni düşüncelerin filizlenmesi için yeni kavramların doğması elzemdir. Tanzimat nesli, modern kavramları ülkeye getirerek sonraki yıllarda hangi cenahtan olursa olsun düşünürlerin özgürlük, vatan, millet gibi kavramları savunmasına zemin hazırlarlar. Bugün muhafazakâr ve dindar kesimlerin modern değerlerle uzlaşabilmesinde kanaatimizce Namık Kemal ve muasırlarının yaptıkları atılımların büyük katkısı vardır.

Tanpınar'ın; zeki, sabırsız, cömert ruhlu, ikbalperest diye nitelendirdiği Ziya Paşa'nın (1825-1880) fikirlerinden ziyade mizacıyla değerlendirilmesi gerekir. Namık Kemal ve Şinasi'ye göre eskiye daha fazla bağlı kalan Ziya Paşa, *Şiir ve İnşa* makalesinde yeniyi meydana getirmek için eskiye sövmekten kendini alamaz. Necâti, Bâkî, Nedîm, Nefî, Vâsıf gibi isimlerden hiçbirisinin Osmanlı şairi olmadığını ileri sürer. Ona göre "Osmanlı şairleri şuarâ-yı İran'a ve İranlılar dahi Araplara taklîd ile melez bir şey yapmış[lar]" (Ziya Paşa, 1987: 15). Paşa, divan şiirini reddeder ve Osmanlının gerçek şiirini "hani şairlerin nâ-mevzûn diye beğenmedikleri avâm şarkıları ve taşralarda ve çöğür şairleri arasında deyiş ve üçleme, kayabaş ta'bir olunan nazımlar" (Ziya Paşa, 1987: 127) olduğunu belirtir. Daha sonra *Harâbât* adlı şiir antolojisinde divan şiirini savunan Ziya Paşa, eserlerinde toplumsal yozlaşmadan, talihten şikâyet ederek kötümser bir atmosfer oluşturur. Şiirlerinde işlediği konular eski olmasına rağmen, konuları ele alış biçimleri yenidir. *Terc-i Bend* ve *Terkib-i Bend*'deki metafizik endişe açısından Avrupalı düşünürlere benzer. Eski şiirde endişe daha çok yaşanılanlar neticesinde ortaya çıkarken yeni şiirde yaşanılanlarla birlikte huzursuzluk, felsefî bir tema olur. Bu durumu en iyi Ziya Paşa'nın şiirlerinde gözlemlenir.

Tanzimat dönemi Türk şiirinin Batı edebiyatından beslendiği sürekli dillendirilir fakat şairlerin Batı edebiyatını meydana getiren düşüncüyü tam olarak özümsemiği söylenmez. Bunun nedenlerinden biri, Tanzimat edebiyatının, modern Batı edebiyatının oluşmasında etkili olan sanat akımlarını düzenli bir biçimde yaşayamamasıdır. Felsefî dayanakları olan modern sanat akımları, sanatçının

dünyayı nasıl telakki etmesi gerektiği ve sanatın mahiyeti hakkında birtakım görüşler ortaya koyar. Türk şiiri Batı sanat akımlarını özümsemeden adeta üzerlerinden atlayarak modernleşmeye çalışır. Mesela Batı'da romantizm, aydınlanmanın değerlerine karşı gelişir. Oysaki Türk şiiri aydınlanmayı tecrübe etmeden romantizm ile tanışır. Şinasi, aydınlanma düşünürlerinden ve pozitivistlerden beslenmesine rağmen yeniliğin adı olan Namık Kemal romantiklerden etkilenir. Ziya Paşa ise yaşadığı metafizik endişeye rağmen eskinin tesirindedir. Ebubekir Eroğlu'nun vurguladığı üzere Tanzimat şairleri, Hamit'e gelene kadar doğrudan Batılı şairden beslenmemişlerdir. Namık Kemal'in sürekli kullandığı vatan kelimesi bile siyasî düşünceden alınmıştır (Eroğlu, 2005: 22). Şinasi'nin şiirlerindeki düşünceleri, Namık Kemal'in siyasî tonda yazdığı şiirleri göz önünde bulundurulursa, Türk şiirine modern unsurların, şiir sanatı üzerinden gelmediği, siyasî veya bilimsel düşünceler üzerinden geldiği fark edilir. Zamanla Batı şiirinin, özellikle de Fransız şiirinin etkisi altına giren şairler, yüzyıllarca süren divan şiiri geleneğiyle hesaplaşmaya girişirler. Önceleri çeviriler daha sonra uyarlamalarla Fransız şiir estetiğine uyum sağlamaya kalkışan Türk şiiri, uzun yıllar kendi çizgisini bulmak için çabalar. Abdülhak Hamit ve Servet-i Fünûn'a gelene kadar şiir, dünya görüşü açısından eskiden kopsa da estetik zevk bakımından eskiye bağlı kalır. Şiirin değişime bu kadar direnmesinin en büyük nedeni, Tanzimat'ın ilk neslinin divan şiiri geleneği ve zevki ile büyümesidir. Servet-i Fünûn şairleri, Fransızca eğitim veren okullarda yetişirler ve Fransız şiir zevkiyle büyürler. Türk şiirinde hem içerik olarak hem de biçim olarak büyük yenilikler yapan Hamit ve modern teorileri Türk şiirine kazandıran Ekrem gibi üstatların da etkisiyle Batı şiirine aşına olurlar. Tanzimat'ın ilk nesline göre modern sanat akımlarını yakından takip ederek estetik ile ilgili güncel gelişmeleri eserlerine yansıtırlar.

Servet-i Fünûn'a gelmeden önce modern Türk şiirinin doğuşunda büyük etkileri olan Abdülhak Hamit (1852-1837) ve Rezaizade Mahmut Ekrem'e (1847-1914) değinmek gerekir. Tanzimat'ın ilk nesli, şiirde daha çok içerik yönünden yenilik yaparlar ve Batı'dan aldıkları kavramları, eserlerinde kullanarak divan edebiyatının yetersizliğini dillendirirler. Fakat divan şiiri geleneği değişime kolay kolay boyun eğmediğinden Namık Kemal, Şinasi ve Ziya Paşa'nın iki de bir geleneksel duyulara döndüklerine şahit olunur. Oysaki Hamit, divan şiiri geleneğini

yıkmaya kendisini adanmış gibidir. Orhan Okay, divan şiirinin şekil, muhteva ve bunlara bağlı teferruatlı kaidelerden dolayı Türk şiirinin yeniliğe daha doğrusu Avrupâliğe doğru gelişmesini ağırlaştırdığından söz eder. Bazı çabalarına rağmen Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa geleneğe bağlı kalırlar. Şiirde asıl büyük inkılâbı Abdülhak Hamit yapar. Divan şiirinin klasik kalıplarını kırarak mısraı ve kafiyeyi geleneksel kaidelerden bağımsızlaştırır (Okay, 1998: 50). Mehmet Törenek'e göre Hamit'in *Duhter-i Hindu* piyesindeki *Tanaggum* adlı şiiri, şekil ve kafiye olarak Batı şiirine yöneldiğinin kanıtıdır (Törenek, 2010: 28). Hamit, daha önce Edhem Pertev Paşa'nın Victor Hugo'dan çevirdiği *Tıfl-ı Naim* şiirinde ilk defa uyguladığı sarma kafiyeyi (rime embrassée) telif olan manzumesinde kullanarak büyük bir dönüşüm başlatır.

Hamit, sadece şiirin şekil unsurlarında yenilik yapmaz, duyuş olarak da yenilik yapar. Enginün'e göre *Tanaggum*'da şekille birlikte eski şiirin muhtevası da değişir. *Tanaggum*, divan edebiyatı mazmunlarının parçalandığı, bir kadın ağzından söylenen şiirdir. Türk şiirinde ilk defa kadının aşk ıstırabı burada dile getirilir (Enginün, 2006: 507). Victor Hugo'dan etkilenerek Türk şiirinde romantik şiirin ilk örneklerini veren Şair-i Azam, Spinoza'dan mülhem bir panteizme yaslanarak kâinatı, doğayı, ölümü, aşkı Batılı bir öznenin penceresinden anlatır. Yenilik yapmasının, geleneği eksik bulmasından kaynaklandığını *Nâ-kâfi* manzumesinde şöyle dile getirir:

*Evet, tarz-ı kadîm-i şi'ri bozduk, her ü merc ettik*

*Nedir şi'r-i hakîki safha-i irfâna dercettik*

*Bu yolda nakd-i vakti cem'i kuvvet birle harcettik*

*Bize gelmişti zirâ meslek-i ecdâd nâkâfi* (Tarhan, 1982: 129-130).

Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar değişim ve yenilikle özdeşleştirilen Hamit, geleneksel duyuşun ve ifade tarzlarının kendi ıstırabını anlatmada eksik kaldığına inanır. Tanpınar, Hamit'in başarısız mısralar ve düzensiz şekiller ortaya koyduğunu, dili de iyi kullanmadığını söyler. Fakat düşünceleriyle büyük başarı elde ettiğini ve bunun için sevildiğini ekler. Ona göre Şair-i Azam, eserlerinde kendi "ben"ini herkesin önüne koyarak büyük bir ihtilal gerçekleştirmiştir (Tanpınar, 2005: 264). Tanpınar'ın Hamit hakkında tespiti, modern şiir estetiğinin gerçek anlamıyla Hamit

ile birlikte Türk şiirine girdiğini gösterir. Modern şiirin temel unsurlarından biri şair öznenin, kendi “ben”i etrafında dünyayı duyması ve buna göre anlatmasıdır. Türk şiirinde kendi “ben”ini her şeyin önüne koyan ve “ben”den yola çıkarak hayatı anlamlandıran ilk şair Hamit’tir. Modernist şiirin de bir özelliği olan özerkleşen “ben”in öncelenmesi konusu göz önünde bulundurulursa Abdülhak Hamit’in Türk şiirinde yerinin çok önemli olduğu fark edilir. Başka çalışmalarda Türk edebiyatında modern şiirin yerleşmesinde, Şair-i Azam’ın etkileri tetkik edilerek Türk şiirinin modernizm serüveni daha iyi kavranabilir.

Yazdığı şiirlerden ziyade, modern şiir teorilerini Türk edebiyatıyla tanıştırmaya münasebetiyle önemli bulunan Recâizade Mahmut Ekrem’in, geleneksel estetik değerlerin yıkılmasında ve modern estetik değerlerin yerleşmesinde ciddi katkıları vardır. *Talim-i Edebiyat*, *Zemzeme III*’ün ön sözü, *Takdîr-i Elhân*, *Pejmürde* ve *Takrîzât* adlı eserlerinde şiir ile ilgili yerleşik anlayışlardan farklı görüşler bulunur. İnci Enginün’ün ifade ettiği üzere Ekrem, şiirin siyasî ve sosyal ihtiyaçlara tahsis edilmemesi için çabalar ve şiirde güzellik dışında bir şeyin aranması gerektiğini düşünür (2006: 490). Tanpınar, Ekrem’in *Talim-i Edebiyat* ile Arabın “bedi ve beyanı” ve “belâgatı”yla ilk defa hesaplaşmaya girdiğimizi belirtir (2003: 496). Reçâizade, uygulamalarından ziyade verdiği kuramsal bilgilerle kendinden sonra gelenlere yol gösterir. *Takdîr-i Elhân*’da, “her mevzun ve mukaffa lakırdı şiir olmak lâzım gelmez... her şiirin mevzun ve mukaffa bulunmak iktiza etmediği gibi” (Ekrem, 2010: 298) sözleriyle divan şiiri geleneğine bütünüyle karşı çıktığını ilan eder. İmge dünyası ve şekilsel özellikleri yönünden katı kaideleri olan divan şiiri Ekrem’in düşünceleriyle saldırıya uğrar.

Modern Türk şiirinde bir dönemeç olan Servet-i Fünûn edebiyat topluluğu, Fransız şiirini taklit ederek eski şiir estetiğinden ciddi anlamda kopar. Tanzimat nesli büyük yenilikler yapmasına karşın *Edebiyat-ı Cedide* ismi Servet-i Fünûn edebiyat topluluğu için kullanılır. Kenan Akyüz, Servet-i Fünûn şairlerinin denemeleriyle Türk şiirinin kesin bir şekilde modernleştiğini söyler (1995: 93). 1896-1891 yılları arasında Servet-i Fünûn dergisi etrafında toplanan Tefik Fikret, Cenap Şahabettin, Hüseyin Siyret, Hüseyin Suad, Ali Ekrem, Süleyman Nazif, Faik Ali, Celal Sahir, Süleyman Nesib gibi genç şairler Ekrem ile Hamit’in etkisinde Fransız şiirine

özenirler. Nitekim bu genç şairlerden çoğu, Ekrem'in Mülkiye Mektebi'nden veya Galatasaray Sultanisi'nden öğrencileridir.

Şinasi'den bu yana Batı'ya açılan, Hamit ve Ekrem'le büyük bir atılım yapan Türk şiiri, modern unsurlara açılma noktasında Servet-i Fünûn'a gelene kadar büyük bir bilgi birikimi elde eder. Nitekim Servet-i Fünûn şairleri, üstatları Ekrem'in etkisiyle şiir üzerinde ciddi denemelere girişirler. Hasan Akay'ın aktardığına göre Hamit, görünenin ardındakini keşfetmeye çalışması ve tabiata aşırı bağlılığı ile; Ekrem, yeni şiir görüşlerini ifade eden sözleri ile Servet-i Fünûn şairlerini beslemiştir (Akay, 2007: 79). Nitekim Servet-i Fünûn şairlerinin şiir hakkındaki düşünceleri dikkatlice incelendiğinde üstatlarının izlerine rastlamak mümkündür.

Servet-i Fünûn şairleri, gerek divan edebiyatından aldıkları şekilleri dönüştürmeleri gerekse Fransız şiirinden aldıkları türleri uyarlamaları ile Türk şiirine yeni imkânlar kazandırır. Yaşadıkları dönemin sosyal ve siyasî gelişmelerden ötürü bireysel temalara yoğunlaşan Edebiyat-ı Cedide şairleri, modern şiir estetiği doğrultusunda bireysel denemelere girişirler. Ayrıca yalnızlık, aşk, korku, bıkkınlık gibi temaları sıkça işleyerek modern çizgiye yaklaşırlar. Her yönüyle Fransız şiirini, özellikle parnasistleri takip eden Servet-i Fünûn şairleri, kısa sürede dağılmaları ve sonraki yıllarda şairlerin bir kısmının Milli Edebiyat'ın etkisine girmesinden ötürü kalıcı olamamıştır. Kendilerinden öncekilerin yaşadığı iki medeniyet arasında kalma problemini, Batı'yı tercih ederek kısmen aşarlar. Nitekim şiirlerinde yaptıkları birçok denemenin kaynağı Fransız şiiridir. Servet-i Fünûn şairleri yenilik yapmada herhangi bir tereddüt yaşamadan gelenekle bağlarını koparırlar. Hilmi Uçan'ın ifade ettiği gibi Tevfik Fikret'ten sonra aruz ile yazmak sanatın ilk şartı olmaktan çıkacak, şiirimiz kendisine yeni bir yol haritası çizecektir (2009: 242). Edebiyat-ı Cedide mensupları, anlamın beyitte son bulması gerektiği başta olmak üzere birçok geleneksel kaideyi bozarak Fransız şairlerinden ödünç alınan bir imgelem dünyası ile şiir yazarlar. Modern şiirin öncüsü olan Charles Baudelaire'in etkilerine ilk defa Cenab Şahabettin'nin şiirlerinde rastlanılır. Mustafa Karabulut'un da vurguladığı gibi Cenab Şahabettin'in şiirlerindeki ses, ahenk, renk ve resme has unsurların bütünlük oluşturacak şekilde işlenmesinde Baudelaire'in etkisi inkâr edilemez (2013: 18).

Cenab da dış dünyayı simbolistler gibi terennüm ederek müzik ve resim sanatlarını şiir ile buluşturur.

Empresyonizm, simbolizm ve parnasizm gibi modernist şiir anlayışının oluşmasında ciddi tesirleri olan akımları, yazdıkları eserlerle Türk şiirine tanıtan Servet-i Fünûn şairleri, şiir estetiği hakkında gerek Batı'dan ödünç aldıkları fikirlerle gerek kendilerinin bir terkip oluşturarak ortaya koydukları görüşlerle Türk edebiyatını kuramsal açıdan uzunca yıllar beslerler. Hasan Akay, bütün Servet-i Fünûncuların “sanayi-i nefise felsefesi” (estetik) üzerinde yoğunlaştıklarını söyler (Akay, 1998: 185). Bilindiği üzere estetiğin sistemleşmesi, modern sanat anlayışının gelişmesiyle birlikte başlar. Sanata özerk bir alan yaratmanın gayreti ile ortaya çıkan estetik disiplinine göre sanatçı, özel bir varlıktır. Edebiyat-ı Cedide mensupları, şiirlerini yazarken modern şiir estetiğinin kuramsal bilgilerinden faydalanarak şair özneye özerk bir alan oluşturmaya kalkışır. Bu açıdan bakıldığında Servet-i Fünûn şiirinin modern sanat anlayışına ayak uydurmaya çalıştığı gözlemlenir.

1909'da toplanan ve bir beyanname yazarak amaçlarını açıklayan Fecr-i Âtî topluluğu kısa sürede dağılır. Ahmet Haşim, Yakup Kadri, Celal Sahir, Refik Halit, Emin Bülent, Şahabettin Süleyman gibi isimlerin yer aldığı Fecr-i Âtî, her ne kadar Servet-i Fünûn şiirine karşı bir tepki olduğunu belirtse de Servet-i Fünûn'un devamı olmaktan başka bir şey yapmaz. Türk şiirine ciddi bir yenilik getiremeyen Fecr-i Âtî üyelerinin büyük bir kısmı Milli Edebiyat dairesine dâhil olur. Sadece Ahmet Haşim uzun yıllar şiir çizgisini devam ettirir. Modernizm ile ilişkilendirilen Ahmet Haşim, ileriki sayfalarda yeniden ele alınacaktır.

1908'de II. Meşrutiyet'in ilanından sonra güçlenen Türkçülük akımı doğrultusunda şiir dilinin sadeleşmesi, halk edebiyatının takip edilmesi, Batı taklitçiliğinden kaçınılması gibi düşünceler yayılır. Tanzimat'ın ilk nesli tarafından gündeme getirilen dilin sadeleştirilmesi, edebiyatın üstündeki Arap ve Fars dillerinin etkilerinin azaltılması fikri, II. Meşrutiyet döneminde büyük bir destek görür. Selanik'teki *Genç Kalemler* dergisi etrafında buluşan Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin, Ali Canip daha önce hakkında birçok fikir öne sürülen dilin sadeleştirilmesi konusunu hayata geçirerek *Yeni Lisan* hareketini başlatırlar. “Ömer Seyfettin'in kaleminden çıktığı bilinen, *Genç Kalemler*'deki *Yeni Lisan* başlıklı yazıda, milli bir

uyanişın ilk belirtilerini görmek hiç de zor değil” (Öksüz, 2004: 88). Kemal Timur’a göre Yeni Lisan hareketi edebiyat dilini sadeleştirerek edebiyatın halk üzerindeki tesirinden faydalanmaya çalışır (2008: 43). Yeni Lisan hareketinin önemli ismi Ziya Gökalp, şiirin özellikle Arap ve Fars edebiyatlarının etkisinden kurtulması gerektiğini söyleyerek genç şairler üzerinde etkili olur. İslamiyet öncesi Türklüğü kaynak alan Ziya Gökalp ayrıca halk edebiyatının keşfedilmesine ve şiirin ana kaynaklarından biri olmasına yardımcı olur. Birçok şiirinde aruz ölçüsünü kullanan Gökalp, hece veznine geçilmesi gerektiğini doğrudan ifade eder. Yeni Lisan hareketi etrafında şekillenen şiir anlayışı, biraz da I. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı’nın yarattığı travmalar nedeniyle yaygınlık kazanır. Yeni Lisan hareketi asıl meyvelerini Cumhuriyet döneminde verir. Cumhuriyet kurulduğunda aruz ölçüsü büyük oranda terk edilir ve divan şiiri geleneği yerini Milli-Romantik açılıma bırakır.

Tanzimat’tan Cumhuriyet’e gelene kadar şiir ile ilgili birçok gelişme yaşanmıştır. Encümen-i Şuara topluluğu, Nabizade Nazım’ın *Fenn-i Şiir* anlayışı, Muallim Naci’nin divan şiiri geleneğini sürdürmesi, Ara Nesil şairlerinin birtakım girişimleri modern Türk şiirinin doğasının anlaşılmasında önemli yere sahiptir. Yine II. Meşrutiyet döneminde Nayiler, Rûbabçılar, Şairler Derneği, Nev-Yunânîlik hareketi, mütareke döneminde Dergâh ve Yeni Mecmua etrafında toplanan şairlerin girişimleri modern Türk şiirinin ortaya çıkmasında ve gelişmesinde göz ardı edilmeyecek önemdedir. Bütün bunların modern Türk şiirine yaptıkları katkıları anlatmak çalışmamızın amacını aşacağından yukarıda verdiğimiz bilgilerle yetindik. Modernizm olgusunun Türk şiirine girmesinde büyük katkıları olduğunu düşündüğümüz Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’i aşağıda ele alacağız.

Yukarıda verdiğimiz bilgiler hakkında genel bir değerlendirmede bulunursak ilk önce Türk şiirinin, modern olgusuyla tanışma biçimine odaklanmamız gerekir. Modern olmak, kişinin yaşadığı zamana ayak uydurması, içinde bulunduğu çağın durumunu kendi benliği etrafında yorumlaması demektir. Modern şair, geleneksel kalıplardan sıyrılmaya yeltenerek dinin belirlediği estetik zevkten kopmaya gayret eder. Tanrı’nın güzelliklerinin bir yansıtıcısı olmaktan vazgeçerek, güzellikleri veya çirkinlikleri hayatı algılayış şekline göre anlatan bir otoriteye dönüşür. Bu özelliklere sahip bir şairin, Türk şiirinde Cumhuriyet dönemine kadar ortaya çıkmadığını

söyleyebiliriz. Himmet Uç'un belirttiği üzere Şinasi ve Namık Kemal hem siyasî hem de edebî anlamda modernin tesisi için çalışırlar. Fakat toplumun bütün ihtiyaçlarına tamı tamına cevap veren bir modern edebiyatı meydana getirdikleri tartışılır (Uç, 2005: 236). Tanzimat neslinin modern bir edebiyat kuramaması, Osmanlı toplumunun kültürel ve tarihsel koşullarından kaynaklanır. Namık Kemal, meşrutiyeti ilan etmenin ve yeni edebiyatı meydana getirmenin güç olduğunu bildiğinden halkı ve çevresindekileri yeni edebiyata ve meşrutiyete hazırlamak için eğitici ve bilgilendirici bir tonda konuşur. Hilmi Ziya Ülken'in Tanzimat hakkındaki şu yorumları Türk modernleşmesinin mahiyetini göstermesi açısından önemlidir:

Şu noktayı hatırlamalıyız ki Tanzimat hareketi hatta onun sonuçları, yalnız idarecilerin derinden derine duydukları bir ihtiyacın eseri, yahut doğrudan doğruya milletin hamlesi değildir. Fakat büyük bir nispette dıştan (yani Avrupa'dan) gelen siyasî-iktisadî vakaların baskısı eseri olarak meydana gelmiştir. Fakat bir defa ok yayından çıkınca, ondan sonraki vakalar kendiliğinden birbiri ardına gelmiştir (Ülken, 2013: 33).

Türk modernleşmesi, Osmanlı toplumunun iç dinamiklerinin harekete geçmesinden ziyade Osmanlı devlet adamlarının, modern Avrupa'dan etkilenerek ve Batılı bürokratların tavsiyeleriyle eyleme geçmesi sonucu başlar. Edebiyat ve sanat da hemen hemen aynı minvalde ilerleyerek modern zihniyetle etkileşime girer. Tanzimat edebiyatçılarının eğitici bir tonda eser vermelerinin sebebi devlet ile birlikte toplumu Tanzimat'ın öngördüğü şartlara hazırlamaktır.

Cumhuriyet'e kadar tam anlamıyla bir modern şairin doğmamasının birçok nedeni vardır. Osmanlı modernleşmesinin Batı'daki gibi toplumsal alt yapıda meydana gelen dönüşümlerin doğal bir sonucu olarak cereyan etmemesi, bu nedenlerden en önemlisidir. Batı'da modern şairler; aydınlanma ile düşüncenin, sanayi ile birlikte çevrenin, siyasal devrimler ile yönetimin değişmesi neticesinde modern olurlarken Tanzimat şairleri, dağılmakta olan Osmanlı Devleti'ni kurtarmak ve yozlaşan Osmanlı toplumunu ıslah etmek için modernleşmeye yönelirler. Bu bakımdan Türk şiirindeki modernleşme hareketi, bir sonuç değil olsa olsa bir ihtiyaç olarak ortaya çıkmıştır.



Türk şiirindeki modern unsurlar, Osmanlı toplumundan neşet etmez, bu unsurlar şairlerin Batılı düşünürlerden etkilenmesinden kaynaklanır. Dolayısıyla uzunca bir süre modern şiirin itici gücü olan özerk birey doğmamıştır. Batı’da siyasal, kültürel, sanayi ve bilim alanlarında devrim yapan toplum, modern zihniyete sahip olan şairleri, kendi koşullarının içerisinde doğurmuştur. Oysaki Osmanlı toplumu modernitenin dört devriminden hiçbirini gerçekleştirememiştir. Namık Kemal, Ziya Paşa ve Şinasi’nin de dâhil olduğu Yeni Osmanlılar Cemiyeti siyasal devrimi gerçekleştirmeye çabalamış hatta buna muvaffak da olmuştur. Ama Yeni Osmanlıların çabalarıyla gerçekleştirilen I. Meşrutiyet devrimi halktan kaynaklanmayan, jakoben bir hareket olduğu için uzun süreli olamaz. Modernitenin birçok unsurunu eksik yaşayan bir modernleşme hareketinin Batılı anlamda modern bir zihin oluşturması düşünülemez. Abdülhak Hamit’e gelene kadar edebiyatın toplumu dönüştürmesi ve sosyal bir fayda sağlaması beklenirdi. Tanzimat’ın ilk nesli kendi “ben”lerine odaklanacaklarına başka şeylerle meşgul oldular. Bu da modern estetiğinin Batılı biçimde edebiyata yerleşmesini engelledi.

Müslüman Osmanlı toplumunun genel yapısı ve bu yapı üzerindeki İslam dininin etkisi, aydınların edebiyatçıların moderniteye ayak uydurmalarını güçleştirir. Edebiyatın ve özellikle şiirin gelenekle bağının kuvvetli olması, yenilik yapmaya yeltenenlerin bile dönüp dolaşıp geleneğe yaslanmalarına neden olur. Mesela Servet-i Fünûn şairleri, Fransız şiirine yaslanmalarına rağmen kullandıkları birçok imgeyi divan edebiyatından ödünç alırlar ve Şeyh Galib’e olan yakınlıklarından ötürü kendilerini *Galibiyûn*<sup>32</sup> diye nitelerler. Cumhuriyet döneminde de şairler gençlik yıllarında divan şiirine karşı çıksalar da ilerleyen yaşlarında divan şiirinden beslenmeye devam ederler. Böyle güçlü bir şiir geleneğini aşarak modern şiir estetiğine varmanın güç olacağı kesindir.

Batı taklitçiliği de modern şiirin yanlış kanallardan gelmesine neden olur. Romantizm, realizm, sembolizm, natüralizm, empresyonizm gibi sanat akımlarından etkilenen Tanzimat ve Edebiyat-ı Cedide şairleri, Batılı şairler gibi şiir yazmak için

---

<sup>32</sup> Galibiyûn ifadesini ilk defa Dekadanlık tartışmaları esnasında Ahmet Hikmet kullanır. Ahmet Hikmet, Servet-i Fünûn şairlerinin dekadanklıkla suçlanmasına karşın Şeyh Galip’ten beslendiklerini bu yüzden kendilerine Galibiyûn denilmesinin muvafık olacağını söyler. Bk. İnci Enginün (2006). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)* (2. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 817.

çabalarlar. Fakat Batı edebiyatındaki akımları oluşturan felsefi arka planın Türk edebiyatında bulunmaması, başarılı şiirler yazılmasına karşın modern şiir estetiğinin değerlerini bütünüyle içselleştiren şairlerin doğmasını engeller. Tanzimat'tan başlayarak Cumhuriyet dönemine kadar en fazla etkili olan akım romantizm, romancılarla birlikte şairlerin ilgisini de çeker, fakat Ebubekir Eroğlu'nun da ifade ettiği gibi asla öncü bir akım haline gelmez. Ama Batı'dan gelen birçok etki romantik niteliktedir (Eroğlu, 2005: 25). Şairler; realizmi, sembolizmi veya empresyonizmi deneyimlerken bile genellikle romantik olmaktan kaçınmazlar. Türk şiirinin romantizm tecrübesi, modern ve modernizmin Türkiye'de Batı'da olduğu gibi gelişmesini ve yayılması engeller. Avrupa'da şairler aydınlanmanın yarattığı sıkıntıları aşabilmek için romantizme sığınır. Oysaki Şinasi'yi bir tarafa bırakırsak Tanzimat şairleri, aydınlanmanın üstünden atlayarak romantizme geçerler. Namık Kemal, Abdülhak Hamit'e yazdığı bir mektubunda "Hugo dünyaya gelmeseydi ben belki yazı yazmağa muktedir olmazdım" (Tanpınar, 2003: 367) der. Şinasi, aydınlanma değerlerine diğer Tanzimatçılara göre daha aşina olsa da o da romantizmden birtakım fikirler devşirmiştir. Mesela "Milletim nev-i beşerdir/ Vatanım rûy-i zemîn" beytini Victor Hugo'dan almıştır.<sup>33</sup>

Tanzimat neslinin romantizmden beslenmesinin birkaç nedeni vardır. Öncelikle büyük gelenek olan divan şiiri, imge yapısı ve dünya görüşü olarak romantizme daha yakındır. Divan şiirinde, dünyanın akıl yoluyla kavranamayacağı, aklın hakikati algılamada eksik kalacağı düşüncesi hâkimdir. Şair, duygularına ve sezgiye göre oluşturduğu imgelem dünyasında aklın esaslarından uzak bir şekilde şiir yazar. Romantizm de aydınlanmacı dünya görüşü ile sanatçının sadece aklının esiri yapıldığını iddia eder. Romantiklere göre hakikate ulaşmada sadece akıldan faydalanmamalıdır çünkü akıl, katı kurallar koyarak şairin imgelem dünyasını kısırlaştırır. Bu yüzden aklın yanında sezgiye ve hisse de kapı açılmalıdır. Tanzimat

<sup>33</sup> Victor Hugo, *Les Burgraves* adlı piyesinde "avoir pour patrie le monde et pour nation l'humanite" sözünü kullanır (Hugo, 2003: 15). "Vatanım bütün yeryüzü, milletim insanlıktır" şeklinde çevirebileceğimiz bu cümlenin benzerini Amerika devrimini etkileyen XVIII. yüzyıl düşünürlerinden Thomas Paine, "my country is the world, and my religion is to do good" (Vatanım yeryüzüdür ve dinim iyilik yapmaktır) şeklinde ifade eder. Tevfik Fikret ise Haluk'un Amentüsü şiirinde Hugo'nun cümlesini şöyle çevirir: *Toprak vatanım, nev-i beşer milletim... insan/ insan olur ancak bunu iz'anla, inandım* (Fikret 2004: 541).

şairleri yetiştikleri divan şiiri geleneği ile uyumlu olan romantizmi benimserken zorlanmamışlardır.

Tanzimat şairlerinin romantizmi tercih etmelerinde etkili olan diğer bir husus da romantizm ile ihtilal olgusu arasındaki bağıdır. Fransız İhtilali'ni gerçekleştiren düşünsel ve duygusal enerji romantik felsefeden kaynaklanır. Victor Hugo başta olmak üzere birçok romantik şair, ihtilal duygusu ile şiir yazar. Bilindiği üzere Tanzimat'ın ilk nesli, Yeni Osmanlılar Cemiyeti'nin faaliyetlerine katılarak meşrutiyeti getirmeye çalışırlar. İhtilalci bir hareket olarak Yeni Osmanlılar, gerekli dinamizmi ve gücü elde etmek için romantik hislerden yararlanır. Ayrıca Namık Kemal, Şinasi ve Ziya Paşa gibi şairlerin yurt dışına gittiği yıllarda Avrupa'da ihtilaller yaşanmakta idi. Avrupa'da sanat ve edebiyat farklı vadilere girmiş olsa da toplum henüz romantik heyecanın etkisindeydi. Kanaatimce Tanzimat'ın ilk nesli Avrupa toplumlarındaki romantik heyecandan etkilenerek, aynı havayı Osmanlı toplumuna yaşatmak istediler.

Aydınlanma değerlerini özümseyip bu değerlerin ıstırabını deneyimlemeyen Türk şairleri doğrudan aydınlanmanın karşına dikilen romantizmi örnek alırlar. Romantizm bir edebiyat akımı olarak değil, ama bireysel bir duyuş olarak Tanzimat'tan günümüze Türk şiirinde var olagelmıştır. Nazım Hikmet'e gelene kadar Türk şiirine hakkıyla yansımış bir edebî akımın izlerine rastlamak zordur. Türk şiiri, modern Batı şiirinin geçirdiği evreleri parça parça yaşadığı için tam anlamıyla İkinci Yeni şiirine kadar modern veya modernist olamamıştır, denilebilir.

Tanzimat şairleri ve sonrasında gelenlerin, Osmanlı toplumu ve edebiyatının Avrupa'ya göre geri kalmasının nedenlerini yerleşik değerlerde aramaları, var olan birçok kurala saldırmalarına yol açar. Victoria R. Holbrook'a göre modern döneme geçerken altı yüzyıllık Osmanlı şiiri, çökmekte olan Osmanlı hanedanının simgesi ya da yorumlama nesnesi olarak algılanır (2012: 29). Divan şiiri ile halk arasında dilden dolayı bazı kopuklukların mevcut olduğu, yenileşme taraftarları şairlerinin genel kanaatidir. Özellikle Yeni Osmanlıların ideolojisine sahip şairler, edebiyat ile halk arasında bağ kurabilmek için dilin sadeleşmesi görüşünü savunur. Gelecekte Milli Edebiyat temsilcileri bu görüşleri savunanlardan ilham alacaktır. Tanzimat'tan Milli

Edebiyat'a genel olarak bakıldığında şiirdeki modernleşmenin en büyük etkisinin dil üzerinde olduğu söylenebilir.

Şairler, modern değerleri özümsemedikleri için modern değerleri yansıtırken çoğu kere Batı taklitçiliğinden kurtulamazlar. Yalçın Armağan'ın söylediği gibi gerilemenin faturasını eski anlayışa bağlayan şairler, Tanzimat'tan uzun yıllar sonra bile geleneğe saldırmayı adeta bir *gelenek* haline getirirler (2014: 51). Gelenekten sıyrılmak için modern olmayı tercih eden Türk şiirinin, modern olma yolunda ne kadar başarılı olduğu tartışmalıdır. Modernizmi hakkıyla yaşadığı düşünülen İkinci Yeni şairlerinin bile geleneğe zaman zaman yönelmeleri, divan şiirinden mülhem imgeleri kullanmaları modernleşmeye çalışan Türk şiirinin bütünüyle geleneği aşmadığını akla getirir.

Görüldüğü üzere Türk şiirine modern demek zordur. Bunun yerine *Türk tipi modern şiir* tabirinin kullanmanın daha faydalı olacağı kanaatindeyim. Türk edebiyatı şüphesiz her dönemde olduğu gibi modernleşme döneminde de büyük isimler çıkarmıştır. Fakat bu büyük isimlerin bile Türkiye'nin geçirdiği tarihî aşamalardan ötürü, kendi içinde değerlendirilmeleri gerekir. Türk şairleri; Baudelaire, Victor Hugo, Lamartine, Paund, Neruda, Mayakovsky, Eliot, Aragon gibi her biri farklı şiir anlayışını temsil eden isimlerden etkilenseler de Türk dilinin şiir estetiği ile yazarlar. Sosyal ortam ve siyasî şartlar değişse de Türk diline sinen divan şiiri ve halk şiiri estetiği yaşamaya devam eder. Bu yüzden modern Türk şiirinde divan şiiri geleneği göz ardı edilerek incelenmesi sağlıklı bir yöntem değildir.

Cumhuriyet'in, modernleşmeyi devlet politikası haline getirmesine rağmen modernist şiirin uzun yıllar yaygınlaşmadığına veya gerekli atılımları gerçekleştirmediğine dikkat edilir. Türk tipi modernleşmenin, bu durumun ortaya çıkmasına neden olduğu düşünülebilir. Ayrıca Cemal Süreya'nın belirttiği gibi 1940'lara kadar Cumhuriyet dönemi Türk şiiri devrimci olmaktan ziyade onaylayıcı olmuştur. Tanzimat şiiri bile yer yer Cumhuriyet dönemi şiirinden daha devrimci davranmıştır (Süreya, 2014: 51). Nazım Hikmet, Necip Fazıl gibi şairler bir tarafa bırakılırsa Türk şairleri, uzun süre devlet politikaları doğrultusunda veya devlet

politikasıyla çelişmeyen şiirler yazarlar. Modernizmin doğasına aykırı olan bu tutum, şairlerin modernizmle tanışmasını ve ona alışmasını geciktirir.

Türk şiirinde modernleşme, siyasî alanda olduğu gibi bir proje şeklinde başlar ve uzunca süre böyle devam eder. Türk modernleşmesinde, siyasette olduğu gibi sanat ve edebiyatta da değerler merkezden çevreye doğru yayılmakta, merkezin gücü nispetinde çevre dönüşmektedir. Cumhuriyet döneminde jakoben modernleşme tarzı, kanunlarla modernleşmeye direnen halkı belli açılardan gelenekten koparmayı başarır. Toplumsal modernleşmenin edebiyata ve özellikle şiire yansımaları olur. Siyasî ortamın divan şiiri geleneğini bırakmaya elverişli olması, hatta şairleri geleneğe sırt dönmeleri noktasında teşvik etmesi ve zaman zaman zorlaması, şiirin 1923-1940 yılları arasında divan şiiri geleneğinden hızla kopmasına neden olur. Fakat hemen belirtelim ki bu dönemde Türk şiiri modernleşmek yerine başka bir gelenek olan halk edebiyatına yaslanır.

Cumhuriyet döneminde Batı edebiyatının takip edilmesi gerektiği fazlasıyla dillendirilir. Mesela Yaşar Nabi Nayır, “edebiyatımız, eski edebiyat ananemizle rabitasını kökünden kesmiş bulunuyor. Yeni edebiyatımıza bir kök ararsak, bunun için garba teveccüh etmek mecburiyetindeyiz” (Nayır, 1937: 287 aktaran Kahraman, 1996: 78) diyerek divan edebiyatı geleneğinin yok oluşundan söz eder. Türk şiiri, Cumhuriyet döneminde Batı şiirinden beslenmeye genel olarak önceki dönemlere göre daha müsaittir. Sabahattin Eyüboğlu, Nurullah Ataç ve Hasan Ali Yücel’in başını çektiği kesimler siyasî otoritenin de desteğiyle Antik Yunan ve Latin eserlerini Türkçeye çevirerek Türk edebiyatına bir kaynak oluşturmaya çalışırlar. 1940’ların devlet politikası, Antik Yunan ve Latin eserlerinin Türkçeye kazandırılmasıyla hümanist değerlerin kabul edilebileceğine inanır. 1940’larda Avrupa’da hümanizm çoktan sorgulanmaya ve anti-hümanist fikirler filizlenmeye başlamıştı. Tanzimat döneminde olduğu gibi Cumhuriyet döneminde de Batı sanatı geriden takip edilir.

Edebiyat, toplum gibi kendi dinamiklerine göre modernleşmezse sarsıntılar geçirerek oturduğu zemini kaybedebilir. Yakup Altıyaprak’ın dikkati çektiği üzere Türkiye’de modernleşmenin sistematik bir plandan yoksun olması edebiyatın modernleşmesini bulanıklaştırır (2008: 94). Cumhuriyet modernleşmesinin, Osmanlı modernleşmesine göre daha programlı olması da edebiyattaki modernleşmenin

bulanık ilerlemesini engelleyemez. Bundan dolayı Türk şiirindeki modern olgusu net değildir. Olsa olsa modern unsurların yansıdığı bir şiirinden bahsedilebilir.

Genel itibariyle Cumhuriyet dönemi Türk şiiri *çağdaş* adı altında ele alınır. Fakat çağdaş adı altında birbirinden farklı, bazen birbiriyle çelişen birçok şiir anlayışının aynı zaman diliminde geliştiğine şahit olunur. Bu yüzden Cumhuriyet döneminde, şiiri çağdaş başlığı altında tek boyutlu incelemek, bazı önemli noktaların görmezden gelinmesine yol açabilir. 1923'ten sonra şiir, yönünü Batı'ya çevirse bile gelenek ile olan bağını bütünüyle koparamaz. Mehmet H. Doğan'a göre halk edebiyatı ve divan şiiri geleneğinden beslenmeye devam eden Cumhuriyet dönemi şiiri çok renkli bir yapıya sahiptir (2008: 9). Türk şiiri, modernist veya postmodernist ekseninde ele alınsa bile dokusuna sinmiş olan divan ve halk şiiri geleneğinin etkileri daima göz önünde bulundurulmalıdır.

#### **2.2.4.2. Modernist Türk Şiiri**

Modern düşüncenin Osmanlıya yanlış kapıdan girmesi, Türk şiiri üzerinde derin etkiler bırakır. Gelenek ile yeterince hesaplaşmadan modern değerlere uyum sağlamaya çalışan şairler, kendilerini yıllarca sürecek olan edebî münakaşaların ortasında bulurlar. Tanzimat'tan başlayarak günümüze kadar şiir estetiğinin yönünü belirleyen şey, değerler hakkındaki tartışmalardır. Türk şiiri uzun yıllar eski-yeni, aruz-hece, Doğu-Batı gibi ikilemler etrafında döner. Edebiyat toplulukları ve kişisel atılımların çoğu, söz konusu ikilemlerin yol açtığı problemler ile ilintilidir. Birçok şairin modernizm ile olan münasebetleri de bu tartışmalar çerçevesinde şekillenir.

Cumhuriyet döneminde modernleşme belli bir programa sokulur ve Batılı değerler devlet zoruyla halka benimsetilir. Ayrıca Atatürk devrimlerinin geçmiş kültür ile olan bağları koparmaya yeltenmesi, geleneksel değerleri savunan kişilerin azalmasına veya susmalarına yol açar. Birçok araştırmacı modernist şiirin izlerini Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki şiir ortamında arar. Cumhuriyet'ten önce şiir yazan Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Nazım Hikmet, Necip Fazıl gibi isimler, modernist kalkışmada bulunan ilk şairlerdir. Garip hareketi ve İkinci Yeni şairleri, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Muhip Dıranas, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Behçet Necatigil,

Ziya Osman Saba, Asaf Halet Çelebi, Cahit Sıtkı, Attila İlhan, İsmet Özel, Cahit Zarifoğlu modernizm ile ilişkilendirilen belli başlı şairlerdir.

Türk şiirinin modern değerleri tam olarak özümsemeden kullanmaya çalışması, modernist öğeleri tecrübe eden Türk şairlerinin problemlerle boğuşmasına yol açar. İsmet Özel, Hegel'den aldığı *çağın ruhu* (zeitgeist) kavramı etrafında modern Türk şiirini değerlendirir. Ona göre modern Türk şiiri, çağın ruhsal değişimlerinden doğrudan etkilenmemiş. Buna rağmen yeni bir parlayış ve arayış olarak ortaya çıktığı için önemlidir (Özel, 2014: 191). Yukarıda anlattığımız üzere Batı şiirinde modern, modernist ve postmodern art arda gelir ve birbirinden beslenerek veya birbirine karşı çıkararak olgunlaşır. Ayrıca modern, modernist, postmodern aynı zamanda Batı toplumlarında görülen birer bilgi durumudur. Batı şiiri modern, modernist veya postmodern hüviyete bürünmeden önce Batı toplumu ve topluma bağlı olarak şair özne; modern, modernizmi veya postmodern durumu bir yaşantı olarak deneyimler. Nitekim şairin yaşantıları ve zihniyeti şiire de yansır. Başka bir deyişle çağın ruhu ile şairin ruhu arasında bir ayrılık olmadığından Batı'da şiir modern, modernizm, postmodernizm çizgisinde ilerlerken yalpalamaz. Türk toplumu ve şairi ise her anlamda modernin ve postmodernin ruhundan yoksundur. Bu yüzden modern, modernizm, postmodernizm çizgisinde ilerleyen Türk şiiri, sağa sola yalpalır. Öte yandan şairler modern, modernist ve postmodern değerleri çoğu kere bir arada kullanırlar.

Herhangi bir şiirde tespit edilen modern veya postmodern unsurlar şairin yaşantısının ve zihniyetinin birer uzantısından başka bir şey değildir. Türkiye'de toplum, modernizmi veya postmodernizmi deneyimlese bile, Avrupa'yı daima geriden takip eder. Tanzimat şairleri, romantizmden beslenerek şiir yazarken Avrupa'da sembolizmin öncüsü Baudelaire'in şiirleri çoktan büyük yankılar uyandırmıştır. Türk şiirinde, aynı zamanda modernist şiirin öncülerinden kabul edilen Baudelaire'le tanışmak için Cenab Şahabettin'i beklemek gerekir. Yine birçok araştırmacının modernizmin edebiyatımıza giriş yaptığı dediği İkinci Yeni şiirinin ürün verdiği yıllarda, Amerika ve Avrupa'da postmodern şiir olgusu tartışılır. Zamansal olarak modernizmi geriden takip eden ve modernizmi oluşturacak koşullardan yoksun olan bir toplumda yaşayan şairin, modernizm tecrübesinin

Avrupalılara göre farklı olacağı kesindir. Ayrıca modernizm olgusunun arka planında yer alan felsefenin tam olarak öğrenilmemesi, şairlerin modernizmi özümsemeden eserinde uygulamasına neden olur. Bu yüzden Türkiye’de siyasî alanda olduğu gibi sanat ve edebiyatta da *Türk tipi modernizm* ifadesini kullanmayı tercih edeceğiz.

Modernizmin Türk şiirine ne zaman geldiği ve kim tarafından ilk defa benimsendiği tartışma konusudur. Araştırmacıların modernizmin Türk şiirindeki yerini net bir şekilde belirlememeleri, her şairin kendine has bir modernizmi oluşturmasından kaynaklanır. Yahya Kemal (1884-1958), modernizm ile ilişkilendirilen ilk şairlerden biridir. Hasan Bülent Kahraman, *Türk Şiiri Modernizm Şiiri* adlı eserinde, modernizmin Türk edebiyatına ideolojinin giriş yaptığı II. Meşrutiyet döneminde geldiğini belirttikten sonra eserin farklı yerlerinde farklı kişilerin ismini modernizmin ilk temsilcisi olarak öne çıkarır. En sonunda şu sonuca varır:

Türk şiirinin Modernist serüveni esas olarak üç ana kavşakta ve üç kez yeni bir dil-söylem kurarak gelişmiştir. Bu adımların ilkinin Yahya Kemal ‘beyaz lisan’ kavramını geliştirerek gerçekleştirmiştir. İkinci çıkış 1. Yeni diye bilinen akımın zorlamaları çevresindedir. Arada elbette N. Hikmet vardır. Nihayet üçüncü ve bana kalırsa asıl modernist olanı 2. Yeni tarafından ortaya konmuştur (Kahraman, 2004: 308).

Kahraman, II. Meşrutiyet’i modernizmin Türk şiirine giriş yaptığı dönem olarak kullanmasına karşın bu dönemde yaşayan şairlerden herhangi birinin ismini anmaz. Bundan dolayı bu iddiaya bazı açılardan şüpheyle yaklaşılabilir. Öncelikle yazar, II. Meşrutiyet döneminde Yahya Kemal dışında modernist öğeleri kullanan şairlerden bahsetmez. Yahya Kemal, her ne kadar II. Meşrutiyet döneminde şiir yazsa da Kahraman’ın, modernizm ile ilişkilendirdiği Kemal’in *Beyaz Lisan* düşüncesi ve şiir hakkındaki görüşleri II. Meşrutiyet döneminde değil, mütareke dönemi ve sonrasında yazdığı yazılarda olgunlaşır<sup>34</sup>. Yahya Kemal, doğrudan II. Meşrutiyet dönemi ideolojilerinden beslenmez. Cumhuriyet döneminde bile özellikle şiir anlayışında hâkim ideolojinin dışında durur, daha çok Fransız sembolistlerinden ve Osmanlı kültüründen beslenir. Buna karşın Kahraman, *Yahya Kemal Rimbaud’yu*

<sup>34</sup> Yahya Kemal, 1924’te Orhan Seyfi’ye verdiği bir mülakatta, şiir dilinde milletin zevkini görmek istediğini belirtir. Bunun için şiirin dilinin beyaz olması gerektiğini ifade eder. Bk. Yahya Kemal (1990). *Edebiyata Dâir* (3. Baskı). İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, s. 273.



*Okudu Mu?* adlı eserinde, Mohaç Türküsü şairinin Türk modernizmin ilk kalın ünlemi olduğunu söyler (1997: 14). Kahraman'ın düşüncesine göre Yahya Kemal, yeni bir dil hareketine girişmesi ve yaşadığı mekânı “doğanın bir bağlam, dolayım ve kültür olgusu olarak sun[ması]” (1997: 74) yönünden moderndir.

Modern ve modernist tutumlarda, ideolojilerin yansımalarını görmek mümkündür. Nitekim Batı edebiyatında olduğu gibi Türk edebiyatında da ideolojik söylemlerle öne çıkan şairler, modernizmin taşıyıcıları olarak kabul edilirler. Kahraman'ın, ideoloji ile modernist şiir arasında kurduğu ilişki doğrudur ama II. Meşrutiyet döneminde Türk şiirine ideolojinin girdiğini belirtmesi tartışmaya açıktır. Türk edebiyatına ideoloji, Şinasi ve Namık Kemal ile birlikte giriş yaptığı düşünülebilir. Şinasi'nin, *Bir itik-nâmedir insana senin kaanûnun/Bildirir haddini Sultanâ senin kaanûnun* (Şinasi, 2010: 13) beyti ile Namık Kemal'in *Âmâlimiz efkârımız ikbâl-i vatandır/Ser-haddimize kal'e bizim hâk-i bedendir/Osmanlılarınız ziyetimiz kanlı kefendir* (Namık Kemal, 2010: 70) mısraları ideolojik söylemin şiire yansımaları olarak değerlendirilebilir. Şinasi, Mustafa Reşit Paşa'ya yazdığı kasidede kanuna dayanan yönetim gücünün, padişahın iradesini aştığından söz ederken Namık Kemal, *Vatan Şarkısı*'nda Osmanlılıktan kuvvet alan bir insanın düşünce ve hayal olarak duruşunu belirler. Sistematik olmasa da her iki şair de sağlam bir ideolojik söyleme sahiptirler.

Modernist şiir için tek ölçü olarak ideolojiyi kullanmak yanıltıcı olabilir. Yahya Kemal'in güçlü bir ideoloji ile şiir yazdığı doğrudur. Bu ideolojinin kaynağı Batı olmasına karşın Kemal, onu yerlileştirmeyi başarmıştır. En büyük başarısı, Osmanlı tarihi ve medeniyetini modern bir söylem geliştirerek yaşatması ve *Beyaz Lisan* dediği Türkçe ile divan şiiri estetiğini güncellemesidir. Kemal, Neo-klasik bir tutum içinde, I. Dünya Savaş'ı ve sonrasında bir tıkanma evresine giren Türk şiirine yeni imkânlar sunar. Batı şiirinden beslense de divan şiiri geleneğinden ve Osmanlı medeniyetinden gelen imgeler daima onun şiirinin ana gövdesini oluşturur. Yahya Kemal'in gelenek ile kurduğu yeni bağ onu modern yapar, ama modernist yapmaz. Çünkü modernist şiirin esası, yıkıcılık ve deneyselliktir. Mohaç Türküsü şairi, geleneği yıkmaz bilakis onu nostaljik bir yaklaşımla gündemde tutar. Bu doğrultuda şiir metni üzerinde yaptığı birçok deneme yıkıcılıktan ziyade dirilticidir.

Şiirlerinin zengin bir malzeme sunmasından ötürü Yahya Kemal'in, modern ve modernizmle ilişkisine farklı noktalardan yaklaşılabılır. Orhan Koçak, Ahmet Haşım ile birlikte Kemal'in modernin şokunu ilk hisseden şair olduğunu ifade ederek Hasan Bülent Kahraman'ın düşüncelerine katılır (1992: 26). Hilmi Yavuz ise Yahya Kemal'i modernist değil, ama güçlü bir modern olarak kabul eder. Yavuz'a göre Yahya Kemal, şiiri duyuştan deyişe çevirmesiyle modern bir tavır takınır (2005: 163). Modern şiirin, eski şiirden ayrıldığı en önemli konu dildir. Eski şiirde kastetmek esas iken modern şiirde duyurmak esastır. Yahya Kemal, şiiri, şiir sanatına bağlı olarak değerlendirerek modern estetiğe uygun hareket eder. Fakat yukarıda da belirttiğimiz üzere onun şiirinde modernizmin yıkıcılık ve deneysellik unsurları bulunmaz.

Yahya Kemal'in modernizmin Türk şiirine yerleşmesinde büyük katkısı olduğunu fakat kendisinin modernist olmadığını düşünenler de bulunur. Ali Galip Yener'e göre Yahya Kemal yeni bir şiir dili kurması, belleği tazeleyerek yazınsal ortamı dönüştürmesi yönünden modern[ist]dir. Fakat Yahya Kemal'in kendisi modernist olmayı adeta istememiştir (2004: 137). Sürekli geçmişe yönelmesi ve geçmişin değerlerini *Milli-Romantik* bir anlayışla dile getirmesi, geleneğe karşı koymasını engellemiştir. Yalçın Armağan, Kemal'in duyusu deyiş hâline getirmesine rağmen özerk bir dil oluşturmadığını, özerk bir dil oluşturmayan şairin de modernist olamayacağını belirtir (2014: 89). Gerçekten Sessiz Gemi şairi, aruzu Türkçeye uydurması ve dili kullanmasındaki başarısına karşın modernist olmaktan uzaktır. O, *kökü mazide olan bir atı* olarak ancak Neo-klasik bir şair olabirmiştir.

Ahmet Haşım (1884-1933) de Yahya Kemal gibi modernizmin öncülerinden kabul edilir. Türk edebiyatı tarihinde, eserleri ilk defa modernizm ile ilişkilendirilen kişi Ahmet Haşım'dır. Ahmet Hamdi Tanpınar, 1959'da yazdığı *Türk Edebiyatında Cereyanlar* adlı yazısında Piyale şairinin kroniklerinde<sup>35</sup> “1926 yıllarının o çok tatlı ve karışık modernizmini, müphem ve tesadüfle dolu bir şekilde olsa bile” (2005: 114), yeni nesillere tanıttığını söyler. Haşım, sadece düzyazılarında değil şiirlerinde de empresyonizm ve sembolizm gibi modernizmin kümesine giren sanat akımları çerçevesinde duygularını dile getirerek Türk edebiyatında öncü bir şair olur. Piyale

---

<sup>35</sup> Kronik: arka arakaya gelişen olayların anlatıldığı yazı.

şairinin modernizm ile ilişkilendirilmesinde, şiir ve şair hakkındaki düşünceleri ve bu düşüncelerini eserlerinde uygulamasının büyük etkisi vardır. *Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar*'da, şairin artık belagatlı, hakikat habercisi, vaz-ı kanun olmadığını sadece bir insan olduğunu (Haşim, 2007b: 4-12) söylemesi, modernist kalkışma olarak kabul edilebilir.

Haşim, kendinden önce şiirde yenilik yapmaya çalışanlardan farklı olarak şiirin doğasına müdahale eder. Şair öznenin bireyselliğini öncelemesi ve şiir metninin pratik faydasını ötelemesi onu modernizme yaklaştırır. Ahmet Haşim'in Türk şiirinde açtığı modernizm yolu, İkinci Yeni'ye varır. İlhan Berk, Piyale şairinin modernizmin ne olduğunu herkesten önce anladığını söyledikten sonra modern[ist] Türk şiirine bir gelenek aranacaksa Ahmet Haşim'den başlanması gerektiğini belirtir (Berk, 2013: 59). Şiirin anlam, dil, üslup konularına modernist bir bakış geliştiren Piyale şairi, gelenekle kurduğu bağ noktasında da modernist bir tutum sergiler. Güven Turan'a göre divan şiirinden hiç etkilenmeden şiir yazan ilk Türk şairi Haşim'dir. Yaşadığı dönemdeki bütün modernistler gibi o da sembolizmden yola çıkarak şiiri oluşturur (1992: 30). Divan edebiyatından kaynaklanan imge ve şahıs gibi malzemeleri kullanmasına karşın Haşim; politik ortamdan kendisini soyutlaması, sanatı insansızlaştırması, geleneksel kalıpları kırarak bireysel denemelerde bulunmasından ötürü modernist kabul edilir. Armağan'a göre baskın edebiyat anlayışına karşı çıkıp bir tür estetik özerklik savunmasına rağmen Piyale şairi yaşadığı dönemde ilgi görmez, aksine eleştirilir (2014: 77). Modernist kalkışmanın Türk edebiyatındaki ilk temsilcisinin, yaşadığı devirde haksız eleştirilere maruz kalmasını, modernizm fikrinin henüz Türk edebiyatına yerleşmemesine bağlayabiliriz. Nitekim Haşim'in değeri, modernizm hakkında bilgi birikiminin artması doğrultusunda ileriki yıllarda daha iyi anlaşılacaktır. Cumhuriyet döneminde modernist şiir ile ilişkilendirilen Fazıl Hüsnü Dağlarca, Ahmet Muhip Dırnas, Ahmet Hamdi Tanpınar, Necip Fazıl, İkinci Yeniciler ve Hilmi Yavuz başta olmak üzere birçok kişinin Merdiven şairinden etkilenmesi tesadüf değildir.

Türk edebiyatında modernizmin tanınması ve Türk şairleri arasında yayılmasında Nazım Hikmet'in (1902-1963) ayrı bir yeri vardır. Divan şiiri geleneğine yabancı olmayan Hikmet, 1920'de Moskova'ya gidip oradan yurda döndükten sonra Türk şiirinin temellerini sarsar. Rusya'dayken Mayakovsky başta

olmak üzere fütürist şairlerden etkilenir. Fütüristlerin etkisiyle yazdığı 835 *Satır* şiir kitabıyla “Türk şiirinde o zamana kadar denenmeyen görsel, sessel ve karmaşık biçimli teknikleri kullanarak somut ve nesnel bir şiir anlayışıyla karşımıza çıkar” (Korkmaz-Özcan, 2009: 267). Türkiye’de şairliğinden ziyade ideolojik tercihlerinden dolayı övülen veya yerilen Nazım Hikmet’in, Türk şiirinde modernizm olgusunun açıklanmasında önemi yadsınamaz. Şiiri, bilinçli bir şekilde ve bir programa göre gelenekle olan bütün bağlarını koparmaya çalışan ilk kişi odur. Kahraman’a göre Nazım, 1930’larda erken modernist projenin ilk örneğidir (Kahraman, 2004: 23). Bükülen, kırılan ve parçalanan mısralar sayesinde şiir diline kazandırdığı elastiklik; kişiliğini bütün yönleriyle geleneksel değerlerden kopararak ideolojinin emrine vermesi<sup>36</sup>; gücünü ve kuvvetini metafizik dünya yerine bütünüyle sanayi toplumunun değerlerinden alan bir insan tipi geliştirmesi, Nazım Hikmet’i Türk edebiyatı için modernist öncü bir şair yapar.

Nazım’ın modernizminin, İkinci Yeni veya Ahmet Haşim’in modernizminden çok farklı olduğunu belirtmek gerekir. Geleneksel şiir estetiğini yıkma noktasında çağdaşlarından daha radikaldir ve bireysel denemelerde bulunması açısından onlardan daha ileridedir. Ama Kahraman’ın da vurguladığı üzere toplumu dönüştürme düşü, gelecekçilik tutkusu ve yadsıyıcılık ilkeleriyle kendine has bir modernisttir (1997: 13). Nazım Hikmet, modernizmle özdeşleştirilmesine rağmen şair “ben”ini özerkleştiremeyerek modernist şiirin belki de en önemli unsurunu ıskalamıştır. Mehmet Kaplan, yerinde bir tespitle modern[ist] şairlerin şahsi tecrübelerini anlattıklarını, oysaki Nazım’ın bir ideoloji ve sistemden hareketle yaşamı anlattığını ifade eder (2002: 342). Siyasî ideolojiyi şiir estetiğinin önüne koyması ve şairliğini bütünüyle ideolojiye bağlaması, Nazım Hikmet’in modernist yönünü zayıflatır. Buna rağmen kimi edebiyat araştırmacıları tarafından Türk şiirindeki ilk modernist şiir metinlerinin Nazım’a ait olduğu ileri sürülür. Hatta bazı araştırmacılar, şiirlerinin ismini zikrederek ilk modernist eserlerin onun tarafından yazıldığını iddia ederler. Mesela Metin Cengiz, onun *Saman Sarısı* şiirinin anlatım tekniğiyle Türkiye’deki ilk modernist şiir olduğunu (2011: 106); Kahraman ise

---

<sup>36</sup> Nazım Hikmet’ten önce Türk şiiri ideoloji ile tanışmıştır fakat Nazım bütün varoluşuyla ideolojinin hizmetine girer. *19 Yaşım* adlı şiirinde şu mısralar ideolojiye ne denli teslim olduğunu gösterir: *24 saatte 24 saat Lenin /24 saat Marks /24 saat Engels*. Hafız-ı Kapital olmayı arzulayan Nazım, kendisi de Marksist şairler için bir prototip olur.

*Açların Gözbebekleri* başta olmak üzere Nazım'ın 1920'lerde *Aydınlık* dergisinde yazdığı şiirlerinin Türk edebiyatındaki ilk modernist şiirler olduğunu anlatır (2004: 43). Gerçekten Nazım, sözü edilen şiirlerinde Türk şiirinin pek alışık olmadığı bir biçim geliştirir.

Bütün modernist yanlarına rağmen Nazım Hikmet'in Türk şiirini tamamıyla modernist bir hüviyete kavuşturamadığını belirtmek gerekir. Öncelikle Nazım Hikmet söylem olarak geleneğin karşına dikilse bile, biçim yönünden gelenekten bütünüyle kopamaz. Yalçın Armağan'ın da ifade ettiği üzere Nazım, vezin ve kafiye'nin baskısını yıkar, ama vezin ve kafiye'nin sağladığı olanaktan da bütünüyle vazgeçemez (2014: 94). Ayrıca geliştirdiği sloganlarla modernizme bağlansa bile, yazdığı şiirlerinin arkasında gelenek kendisini daima hissettirir. Böyle bir durumun ortaya çıkmasının nedenlerini sadece Nazım'da aramamak gerekir. Nazım'ın kendisiyle birlikte Türk toplumu da modernist olmaya henüz hazır değildir. Yakup Altıyaprak'ın şu tespiti konunun anlaşılmasına yardımcı olabilir:

Toplumcu edebiyat da Nazım'dan itibaren 'insan' sorununu ele almıştır. Fakat nasıl Tanzimat sanatçıları "hürriyet, hak, adalet" söylemlerini kullanırlarken belirli bir arka plana yaslanamadysalar, toplumcu olduğunu iddia eden sanatçılar da kuramsal bağlamda bir şey geliştiremediler. Çünkü toplumcu şiiri besleyecek dinamikler Türk toplumunda aslında yoktur (Altıyaprak, 2008: 96).

Nazım Hikmet, sloganik bir dil geliştirerek modernizmi yaşatmaya çalışır, fakat devlet ve toplum tam anlamıyla modernleşmediği için Nazım'ın dile getirdikleri kısmen havada kalır. Nitekim ilk şiir kitaplarındaki fütürist hava yavaş yavaş yerini folklorik unsurlara bırakır. Hak, hürriyet, adalet gibi kavramları modernist unsurlar üzerinden anlatmak yerine halk edebiyatından ödünç aldığı imgeler ve semboller aracılığıyla dile getirir. Nazım'dan sonra gelen sosyal gerçekçilerin çoğunun, 1960'lara kadar köy edebiyatı etrafında dolanmaları, Türkiye'de sosyal gerçekçiliğin var olabilmesi için gerekli zeminin olmadığını kanıtı olarak değerlendirilebilir. Kahraman da benzer bir tespitte bulunur: "Yazılan, üretilen şiirin Marksist bir şiir olabilmesi için, öncelikle Marksizmi felsefî düşünsel bir kategori olarak hazmetmesi gerekir. Oysa 1940'ların Türkiye'sinde böyle bir şeyden söz açmak olanaksızdır" (2004: 65). Marksist ve sosyal gerçekçi şiirin gelişmesinin önünde toplumdan ve şiirin kendisinden kaynaklanan engeller bulunur.

Şair, bilgi birikimi olarak Marksist modernizmi taşımaktan yoksun iken toplum, Marksist modernizmi yaşamaya elverişli değildir. Bu durum 1960'lara kadar devam eder. 1960'lardan sonra sanayileşme ve fabrikalaşmanın artması, sosyal gerçekçiliğin ortaya çıkması için elverişli bir zemin hazırlar. Nitekim 1960'ların ortalarından 1980 askerî darbesine kadar Marksist söylem modern Türk şiirinin ana damarlarından biri haline gelir.

Necip Fazıl Kısakürek (1904-1983), Ahmet Haşim ve Nazım Hikmet kadar olmasa da Türk edebiyatında modernist şiirin güçlü temsilcilerinden ve modernist unsurları ilk defa kullanan şairlerinden biri olarak kabul edilir. Zengin bir kültürel birikime sahip olan ve Sorbon'da felsefe eğitimi gören Çile şairi, modernist şiirin temelini oluşturan öznenin özerkliğini başarabilen nadir şahsiyetlerdendir. Ayrıca özellikle *Kaldırımlar*, *Otel Odaları* gibi şiirlerinde modern insanın genel problemlerinden olan yalnızlık, metafizik endişe gibi temaları özgün bir şekilde işlemeden ötürü modernist şairlerin öncülerinden sayılır. Osman Özbahçe, öznenin varlık sancısını dindirebilecek bir hakikat arayışı olgusunu, şiirimize Necip Fazıl'ın getirdiğini ileri sürer. Özbahçe'ye göre Kısakürek'in varoluş endişesini dile getirdiği *Kaldırımlar*, *Otel Odaları* ve *Sayıklama* adlı şiirlerini yazdığı 1927 yılında Türk şiiri modernizmle tanışır (2008: 63). Özbahçe, daha da ileri giderek "modern[ist] şiir ile şiirin ana gövdesi ve ana maddesini, modernizm bağlamında ilişkiye geçirilebilen tek şair Necip Fazıl'dır" (2008: 56), der. Necip Fazıl hayranlığının bu tespitlerde etkili olduğu görülür. Fakat bir gerçek var ki, Kısakürek, kendinden öncekilerden farklı olarak yalnızlık, korku, kaçış gibi temaları işlerken modernist bir duruş sergiler. Yalnızlık, korku, kaçış, endişe gibi temalar şiirimizde daha önce de işlenmiştir. Necip Fazıl'ın yaptığı, bu temaları kendi "ben"inde duyumsamasıdır. Başka bir ifadeyle dış dünya merkezli bir anlatım yerine "ben" merkezli bir anlatımı tercih eder. Eroğlu da Necip Fazıl'ın modernist yönünü açıklarken varoluş sancısının, "ben" ile öteki varlıklar arasında beliren gerilimde yoğunlaştığını belirtir (2005: 31). Modernist şairin nesneye karşı konumu, eski şairin nesneye karşı konumundan çok farklıdır. Eski şair, nesneyi iç dünyasını anlatabilmek için bir vasıta olarak kullanırken, modernist şair nesneyi varoluşun bir parçası olarak değerlendirir. Kısakürek'in şiirinde nesnelere "ben" in varoluş ıstırabının ortakları şeklinde işlenirler.

Necip Fazıl'ın modernizm ile ilişkilendirilmesinin bir nedeni de modernistlerle kurduğu yakın ilişkidir. Sait Maden'in tespitine göre Kısakürek, Baudelaire gibi modernist şiirin öncüsü bir şairin etkisinde en fazla kalan kişi olmasından dolayı modernist şiirle doğrudan temasa geçmiştir (Maden, aktaran Örgen, 2010: 284). Yine modernist sanat üzerinde ciddi etkiler bırakan Henry Bergson'dan en fazla etkilenen ve bu etkileri şiirine yansıtan Türk şairlerinden biridir. Necip Fazıl, modern insanın bunalımlarına Bergson'dan gelen etkiler ile ve İslâm tasavvufundan gelen bilgi birikimiyle çözüm bulmaya çalışır. Bireyi din ve tasavvufla bütünleştirerek mistik bir karaktere büründürmesine rağmen Necip Fazıl, geleneği diriltmek yerine modernist unsurlarla harmanlar.

Türk edebiyatında modernizmle en fazla ilişkilendirilenler İkinci Yeni şairleridirler. Ortaya çıkmasından yayılmasına, beslendiği kaynaklardan etkilediği kişilere kadar hemen hemen her yönüyle tartışmalara konu olan İkinci Yeni hareketi, Türk şiir tarihinde bir dönemeçtir. İkinci Yeni hakkında tartışmaların günümüzde de sürmesinin nedeni, bu şiir anlayışının yarattığı yankıların henüz dinmemesiyle ilişkilidir. Oktay Rıfat, Turgut Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreya, İlhan Berk, Ece Ayhan, Sezai Karakoç, Tevfik Akdağ, Ülkü Tamer, Yılmaz Gruda gibi şairlerin 1950'lerin ortalarından itibaren değişik dergilerde hemen hemen aynı üslup ve dil anlayışı ile şiir yazmalarıyla ortaya çıkan İkinci Yeni hareketi, bir bildiriyle kendisini duyurmaz. Asım Bezirci'nin aktardığına göre bu şiir anlayışına İkinci Yeni ismini eleştirmen Muzaffer Erdost verir (2005: 15). Bir edebî topluluk teşkil etmeyen İkinci Yeni şairleri, Türkiye ve dünyadaki sanatsal ve kültürel gelişmeler paralelinde eserlerini yazarlar. Batı'dan atonal müzik, sürrealizm ve egzistansiyalizm gibi akımlardan; Türk edebiyatında daha çok Ahmet Haşim, Sait Faik ve Fazıl Hüsni Dağlarca'dan beslenirler. Bezirci'ye göre İkinci Yeni şiirinin özellikleri şunlardır: Gelenekten kopma, biçimciliğe kayma, değiştirim, karıştırım, özgür çağırışım, soyutlama, anlamsızlık, imgelem, us dışına çıkma, güç anlaşılma, okurdan uzaklaşma, halka sırt çevirme, çevreden ayrılma ve kaçış (Bezirci, 2005: 19-43). Orhan Veli'nin şiiri sokağa indirmesi, Süleyman Efendi'nin nasırını şiirin konusu yapması ve imgeyi şiirden kovarak şiir dilini bozması, İkinci Yenicilerin tepkisini çeker. Yaptıkları veya yapmak istedikleri göz önüne alınırsa İkinci Yeni şairlerinin Garip akımına karşı oldukları görülür.

Araştırmacılar, genellikle İkinci Yeni şiirinin dil anlayışına vurgu yaparak modernizmle olan ilişkisine değinirler. Alâattin Karaca, *İkinci Yeni Poetikası* adlı çalışmasında söz konusu şiir hareketinin, Türk şiirine getirdiği en büyük yeniliğin dil alanında olduğunu ifade eder. Karaca'ya göre İkinci Yeni, şiir dilinin mantığını yıkması ve önceki şiirle hesaplaşma içine girmesi, Türk şiirinin modernleşmesi noktasından en önemli kırılmadır (2013: 199). Dilde farklı denemelerde bulunulması, dilin sadeleştirilmesi veya günlük dile yaklaştırılması, Arapça ve Farsça kelimelerin kullanılmaması gibi konular, Tanzimat'ın ilk neslinden beri tartışılır. Ama hiçbir tartışma, şiir estetiğinin dışında bir mantık ile dil konusuna eğilmez. İkinci Yeniciler, şiir dilini şuraya veya buraya yaklaştırmak yerine bütünüyle yıkmaya kalkışır. Şiir sanatının mantığına yaptığı saldırıdan ötürü modernist kabul edilirler, hatta postmodernizm ile ilişkilendirilirler.

Hasan Bülent Kahraman, dilde yaptığı yenilikleri göz önünde bulundurarak Türk şiirinde asıl modernist çıkışının, İkinci Yeni ile başladığını ileri sürer (2004: 120). Metin Cengiz de yine aynı açıdan yaklaşarak Melih Cevdet, Behçet Necatigil, Atilla İlhan'ın yanında İkinci Yeni şairlerinin Türk şiirini modernleştirdiğini söyler (2011: 89). Ali Garip Yener ise Garip ve Nazım Hikmet'in kurucu modernist olduğunu, İkinci Yeni'nin ise asıl modernist olduğu görüşünü paylaşır (2004: 122). Orhan Koçak; Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'in Türk edebiyatında ilk modernler olduğunu ama modernist olmadıklarını belirtir. Ona göre Türk şiirindeki ilk modernist atılım, 1959'da Turgut Uyar ve Cemal Süreya gibi İkinci Yeni şairleri tarafından gerçekleştirilir (Koçak, 1992: 26-27). Koçak'ın düşüncesi dikkate alındığında modernist atılımın gerçekleşmesi için şair öznenin, geleneksel üslubu ve biçimleri yaşadıklarına göre düzenlenmesi gerekir. İkinci Yeniciler, özellikle sürrealistlerden ve egzistansiyalistlerden devraldıkları anlayışla hareket ederek dilin doğasını bozar ve gerçeklikten kopuk bir hayatı deneyimlerler.

Türk şiiri, İkinci Yeni'yle birlikte ilk defa Tanzimat'tan bu yana Doğu-Batı sorunsalının neden olduğu ikilemden kurtulur. Fakat bu kez modernizmin yol açtığı ikilemle yüz yüze kalır. Uzun yıllar Batı şiirini takip eden Türk şairleri, şekil ve muhtevada ciddi dönüşümler gerçekleştirirler de zihniyet olarak Batı'ya adapte olamamışlardır. Nazım Hikmet gibi geleneğe savaş açan ve şiiri bütünüyle



ideolojinin emrine veren bir şair bile kuramsal bilgi eksikliğinden ve henüz modern hayatın değerlerini yeterince benimsemediğinden zihin olarak modernist olamamıştır. İkinci Yeni şairleri ise Paund, Eliot, Aragon gibi modernist şairleri takip etmelerine rağmen modernist zihniyete kendi verdikleri ürünler ile ulaşabilmişlerdir. Onların şiirde yaptıklarını, Batı taklitçiliği olarak adlandırmak pek mümkün gözükmemektedir. İkinci Yeniciler öncekilere göre Batı'daki sanat akımlarıyla daha uyumludurlar. Batı'yı taklit etmek yerine dünyadaki konjoktüre göre sanatlarına şekil verirler. Yakup Altıyaprak, İkinci Yeni, "salt Türkiye kesiminin siyasal konjoktürünün değil de dünyadaki modernleşme sürecinde ortaya çıkan panoramanın bilinçli/bilinçsiz bir yansıması olarak görülseydi Türk şiiri içindeki yeri daha iyi kavranacak" (Altıyaprak, 2008: 29) derken bu duruma dikkat çeker. İkinci Yeniciler, yaşadıkları dönemin koşullarına göre bir dil oluşturdukları için modernist kabul edilir. Oluşturdukları dilin Türk toplumunun 1950'ler veya 1960'lardaki gerçeği ile uyumlu olup olmadığı tartışma konusu yapılabilir. Fakat Türk şiirinde modernist unsurları en yoğun şekilde kullananların, İkinci Yeni şairleri olduğu tartışma konusu yapılmaz.

İkinci Yeni şiirinin I. Yeni'ye (Garip) göre daha fazla modernizmle ilişkilendirildiği fark edilir. Bunun birçok nedeni arasında en önemlisi, Yalçın Armağan'ın da vurguladığı üzere İkinci Yeni'nin modern şiir refleksine, bireysel temsile dayanarak karşı çıkmasıdır (2014: 114). Bireysel temsile dayanan tepkiler, şiir dilinde çok farklı üslupların ortaya çıkmasına olanak sağladığı gibi modernist şiirin esaslarından olan kişisel denemelerin de önünü açar. Bu yüzden İkinci Yeni şiirinde değişik türden dil sapmalarına, letirist denemelere, görsel girişimlere rastlanılır.

Modernist şiirin temel özelliklerinden biri olan yıkıcılık, Türk şiirine gerçek anlamıyla İkinci Yenicilerle birlikte gelmiştir. Gerçi Abdülhak Hamit'ten bu yana bir şeyleri yıkan şair figürüne Türk şiiri aşınadır. Hamit'in divan şiiri geleneğini, Nazım Hikmet'in eskiyle ilişkili her şeyi, Garipçilerin Haşim'in şiir anlayışını yıktığı dillendirilir. Fakat Hamit, Nazım Hikmet ve Garipçiler bir şeyler yıkarken yerine başka bir şeyi kurma niyetindedirler. İkinci Yeni şiiri ise yıktığı şeyin yerine anlam karmaşasından başka bir şey bırakmaz. İkinci Yeni şiirinin çoğu kere anlamsızlıkla

suçlanmasının sebebi, yığıtı veya karşı çıktığı şeyin yerine düzenli bir şey koyamaması ve mektep haline gelememesidir. Mektepleşmenin bir otorite olma anlamına geleceğini bildikleri için İkinci Yeni şairleri bilinçli olarak şiiri kurallardan, estetik ölçütlerden uzaklaştırırlar. Bunun için ilk önce yerleşik dil kurallarına saldırırlar. Alâattin Karaca, İkinci Yeni şairlerinden Ece Ayhan'ı anlatırken bu konuya değinir. Karaca'ya göre Ece Ayhan her türlü düzene ve iktidara karşıdır ve bu sebepten dolayı iktidarın dilini kullanmamak için yaygın dili bozar (2013: 233). Burada temel gaye, şiire ve şaire özerk bir alan yaratabilmek için şiir üstündeki her türlü otoriteyi ortadan kaldırmaktır. Şiir sanatında otoritenin en büyük yansıması dil üzerindedir. Bu yüzden İkinci Yeni hareketi her şeyden ziyade dilin kurallarını ve mantığını yok sayar. Armağan'ın vurguladığı gibi İkinci Yeni'nin önceki şiir hareketlerinden ayrılan yönü, özerk bir şiir dili inşa etmesi ve yalnızca ortaya çıktığı 1950'lerde değil sonrasında da bu dile bağlı kalmasıdır (2014: 117). Gerçekten II. Yeni şairleri, bazı noktalardan birbirlerinden ayrılırlar da dile yaklaşım açısından birbirlerine benzerler ve dile yaklaşımlarını çoğu zaman değiştirmemişlerdir.

Yukarıda görüldüğü üzere modernist estetiğin, Türk şiirine yansımasıyla ilgili çok farklı görüşler mevcuttur. Bu görüşlere genel olarak bakıldığında geleneği yıkmaya kalkışan, bireysel denemelerde bulunan, ideolojik söyleme yaslanan, nesneyi "ben" in bir uzantısı olarak tahayyül eden, modern kent hayatının yol açtığı travmaları yaşayan ve şiirde her türlü otoriteye karşı duran şairlerin modernist kabul edildiği anlaşılır. Modernizmle ilişkilendirilen Türk şairlerinin, modernizmin bütün özelliklerine sahip olduğunu söylemek zordur. Bu yüzden bazı modernist Türk şairlerini modernizme zemin hazırlayan, modern karakterde kişiler şeklinde değerlendirmek gerekir. Söz gelimi Ahmet Haşim ve Yahya Kemal modernist unsurları kullanmakla beraber tam anlamıyla modernist olamamışlardır. Haşim'in otoritelere karşı çıkararak şiiri manadan koparması, şüphesiz modernist bir kalkışmadır. Yine Yahya Kemal'in *Beyaz Lisan* denemesi ile şiire yaklaşması modernist bir karakterdedir. Ama ne Haşim ne de Yahya Kemal bütünüyle gelenekten kurtulabilmişlerdir. İki büyük şairin modernist kalkışmaları, her ne kadar modernizmin Türk şiirine yerleşmesinde öncülük yapsa da gelenekten kopmadığı için bütünüyle modernist şiir kategorisine girmez. Haşim, modernist olma noktasında Yahya Kemal'e göre bir parça daha öndedir. Toplumdan ve siyasetten soyutladığı

“ben”ine yeni bir alan oluşturabilmek için şiirden faydalanır. Ama şiirlerindeki imgeler kullanım yönünden modernist olsa da köken olarak divan şiirine aittir. İkinci Yeni şiirine gelene kadar Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Nazım Hikmet, Fazıl Hüsni Dağlarca, Ahmet Muhip Dıranas, Behçet Necatigil, Orhan Veli gibi şairler modernist Türk şiirini belli bir noktaya getirirler, ama bu noktanın ötesine geçemezler. İkinci Yeni, söz konusu şairlerin ötesine geçerek Türk şiirinde adeta bir modernist patlama yapmıştır. Modernizmle ilişkilendirilen birçok özellik ilk defa İkinci Yenicilerin eserlerinde bir arada görülür.

İkinci Yeni şairlerinin, sanatlarını icra ederken özerk davrandıkları için Türk edebiyatında asıl modernist atılımı gerçekleştirdiklerine inanılır. Çünkü bir şair, özerkleşebildiği müddetçe modernist unsurları kullanabilir. Özerklik, şairin toplumsal değer ve normlardan bağımsız davranabilmesini, şiir üstündeki her türlü otoriteden kurtulmasını, geleneksel şiir estetiği anlayışlarının dışında bir dil ve söylem geliştirmesini olanaklı hale getirir. İkinci Yeniciler, cinsellik başta olmak üzere yerleşik toplumsal değerlerden radikal bir şekilde saparlar. Yerleşik değerlerden koparken de siyasete bulaşmazlar. Kanaatimce sosyal gerçekçilere göre modernizmle daha fazla ilişkilendirilmelerinin sebebi, gelenekten kaynaklı otoriteden sıyrılırken ideolojik otoritelerin tahakkümüne girmemeleridir. Sosyal gerçekçi şiir de yerleşik değerlere karşı çıkararak şiir sanatını bağımsızlaştırmaya çabalar, fakat politik söyleme yaslanması, sosyal gerçekçi şiirin özerkleşmesine mani olur. İkinci Yeniciler ise yerleşik değerleri yıkarken politik olmamaya ve herhangi bir ideolojinin belirlediği değerlere bağlı kalmamaya özen gösterirler. Bu yüzden Türk edebiyatında, modernist şiirin önemli bir özelliği olan özerkleşmeyi eserlerine en iyi yansıtan edebî hareketin mensupları olarak kabul edilirler.

İkinci Yeni şiirinin özerkleşmesi, daha çok dil ve cinsellik üzerinde gözlemlenir. İkinci Yeniciler “özerklik talebinin toplumsal yanını en başta cinsel ahlaka karşı çıkararak” (Armağan, 2014: 115) ifade ederler. Özellikle Cemal Süreya cinselliğe çok farklı açıdan yaklaşarak Türk şiirine yeni bir kapı açar. Süreya’nın alışılmamış bağdaştırmalarla ve oldukça değişik imgelerle cinsel konulara temas ettiğini belirten Karaca, onun şiirlerinde dikkat çeken özgün imgelerin, cinsellikle alakalı olduğunu anlatır (2013: 227). Süreya, erotizmin hatta pornografinin faydalı

olduğunu şöyle dile getirir: “Erotik kitapların cinsellik konusunda kişide bir sağduyu, bir yaşama görgüsü, denebilirse, bir davranış kültürü yarattığı kanısındayım. Hatta pornografik kitapların da öyle” (Süreya, 2013: 160). Süreya, bu düşüncesini eserlerine yansıtarak ahlaksal değerlerin çevrelediği şiir sanatını özerkleştirir.

Modernist şiir, sanayi toplumunun ve kent hayatının ürünüdür. Modernleşme sonucu inşa edilen yeni toplumsal ve siyasal sistem şairin, benlik algısını dönüştürür. Yabancılaşma, kent hayatının problemleri, bunalım gibi burjuva hayatı ile özdeşleşmiş konular şiire girer. Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan sonra hızlı bir şekilde toplum modernleşir. Ne var ki 1950'lere kadar Türkiye'de sanayinin itici güç olduğu bir modernleşmeye rastlanmaz. 1950'lerde Demokrat Parti iktidarında hızla sanayileşen şehirler, belki de ilk defa Avrupa'daki kentlere benzemeye başlar. Yıllarca tekeli bir anlayışla yönetilen Türk toplumu, Feroz Ahmad'ın de belirttiği gibi bir düşüncenin ürünü olarak değil, ama bir zorunluluk olarak Demokrat Parti döneminde kapitalist ekonomiye geçiş yapar (1977: 139). Yine Eric Jan Zürcher, günümüz Türkiye'sinin sanayi şirketlerinin çoğunun temellerinin 1950'li yıllara dayandığını ve Türk burjuvazisini temsil eden ailelerin bu yıllarda sanayiye atıldıklarını belirtir (Zürcher, 2009: 335). Liberal ekonomi ile geleneksel kabuğunu kırmaya çalışan Türkiye'de sanatçıların, bu durumdan etkilenmemesi düşünülemez. Gerçek anlamda bir modernist şiirin ortaya çıkması için gerekli sosyal ve siyasal şartların var olması gerekir. Kanaatimce modernist şiir unsurlarının yoğun bir şekilde 1950'lerden sonra Türk şiirine girmesinde bu dönemde yaşanan sosyal ve siyasal gelişmelerin büyük bir katkısı vardır.

Türk toplumu uzun yıllar jakoben tarzda bir modernleşme hareketine maruz kalmasına karşın, şiirin geç bir dönemde modernizme kavuşması biraz da şairlerinin tercihiyle alakalıdır. Cumhuriyet kurulduktan sonra geçmişe göre modernist olmak için daha elverişli bir ortama kavuşan şairler, kent şiiri yerine doğaya ve köye yönelirler. Milli-Romantik bir duyuş sergileyerek divan şiiri geleneğinden daha da uzaklaşıp kısmen siyasî telkinlerin etkisiyle halk edebiyatını şiirin ana gövdesi haline getirirler. Rıza Tevfik, Ziya Gökalp ve Beş Hececiler diye adlandırılan Faruk Nafiz, Orhan Seyfi, Yusuf Ziya, Enis Behiç, Vasfi Mahir'in girişimleriyle aruzun bırakılarak heceye geçilmesi olayı basit bir vezin değişikliği olarak

değerlendirilmemelidir. Cumhuriyet döneminde, birçok şair heceyle birlikte yeni bir imge dünyasına girer. Tanzimat'tan bu yana halk edebiyatının imge dünyası ve hece vezninin önemi vurgulanır. Cumhuriyet döneminde şiirin ana damarını, halk edebiyatından beslenen ve hece veznini kullanan şiir anlayışı oluşturur. Bu şiir anlayışına bağlı olan şairlerin bazıları şunlardır: “Ömer Bedrettin Uşaklı, Zeki Ömer Defne, Şükûfe Nihal, Halide Nusret Zorlutuna, Ahmet Kutsi Tecer, Arif Nihat Asya, İbrahim Alaaettin Gövsa, Orhan Şaik Gökyay, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Cahit Külebi” (Korkmaz-Özcan, 2009: 260).

Öte taraftan modernist çizgiler taşıyan sosyal gerçekçi ve ulusalcı söyleme dayanan şiir de halk edebiyatından beslenerek yoluna devam eder. Yedi Meşaleciler ve bazı bireysel yönelimler dışında İkinci Yeni'ye gelene kadar halk edebiyatı, Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin temel kaynağıdır. Bu dönemdeki şairlerin, modernist bir zihniyete sahip olmamaları ve halk edebiyatına öykünmeleri, Ahmet Haşim ve Nazım Hikmet gibi öncü şairlere rağmen modernist şiir anlayışının yerleşmesini geciktirmiştir. Modernist bir şair, halk edebiyatından veya folklordan beslenebilir, ama zihniyet olarak kent hayatına bağlıdır. İkinci Yeni şiirini modernist yapan bir unsur da zihniyet olarak halk edebiyatından ve folklordan uzak durmasıdır. Ayrıca halk edebiyatına veya ulusal edebiyat anlayışına bağlanan bir şair tam anlamıyla özerk davranamaz, benliğini ulus veya halk adına geriye iter. Oysaki gerçek anlamda bir modernist şiirin ortaya çıkabilmesi için öncelikle şairin, benliğini her türlü otoritenin egemenliğinden kurtarabilmesi gerekir. Bu açıdan yaklaşıldığında 1950'li yıllara kadar Türk şiiri modernist olma noktasında Ahmet Haşim'in gerisinde durur. 1940'lardaki Garip hareketi bile modernist olamamıştır. Şiiri küçük adamın mutluluklarına ve manaya dayandırması, Garip şiirini modernist olmaktan uzaklaştırır.

Modernist şiir, genellikle kolektif bir bellekten yer alan imgelere veya toplumun genel estetik zevkini yansıtan değerlere yüzünü çevirir. Türk edebiyatında, bu türden şiir örnekleri önceden verilse bile şiir anlayışlarını bütünüyle bireysel duyuşa göre inşa edenler İkinci Yenicilerdir. Cemal Süreya, kişiliğini öne çıkarmak için folklordan kaçtığından bahseder. Süreya'ya göre “kişiliğin tadı şiir dünyasını bir tuttu ki bugün, bir şiiri bir şair yazarsa güzel oluyor da aynı şiiri bir başkası yazınca

olmuyor” (Süreya, 2014: 193). Folklor veya halk edebiyatından beslenen şiirin, şairin kişiliğini zedeleyeceğini düşünen Süreya, modernist sanat estetiği ile uyum içerisinde. Modernist sanat estetiğinde, sanatçı gelenekten, dinden veya başka bir kaynaktan beslense bile kişiliğini esere yansıtır.

Divan şiiri gibi halk şiiri de belli kurallara ve belli imgelere dayanır. Şair önceden belirlenmiş kurallara ve ortak bir gelenekten gelen imgelere göre şiir yazar. Cumhuriyet döneminde divan şiiri geleneğinden sıyrılan şairler, başka büyük bir gelenek olan halk şiirine yönelerek modernizme ulaşmada güçlük çekerler. Yeni kurulan Cumhuriyet’in hedeflerinin, şairlerin şiir tercihini etkilediği görülür. Ebubekir Eroğlu, Cumhuriyet’in uluslaşmaya yaptığı vurgunun, sanatın atmosferini belirleyen etmenlerden biri olduğunu söyler (2005: 32). Uluslaşmayı XIX. yüzyılın ikinci yarısında tamamlayan Avrupa’da, sanatçılar uluslaşmanın sanat üzerindeki etkilerini önceden tecrübe ederler. Türkiye’de ise bir yandan modernleşmeye bir yandan uluslaşmaya çalıştırılan toplumda sanat, yönünü kaybetmiş gibidir. Ulusçuluğun doğası gereği, Türkiye’de de halk edebiyatı ve folklor önemsenir. Fakat hızlı bir şekilde modernleşen ve 1950’lerde liberal ekonomiye geçen topluma ve bireye, folklorun bütünüyle cevap veremediğini düşünen sanatçılar (şairler), farklı vadilere saparlar. Ali Galip Yener’in ifade ettiği üzere modernist Türk şiiri yaşantının peşindedir ve diğer modernist şiir tutumlarından farklı olmaksızın, “şimdi”nin zenginliği anlamına gelen modern olanı araştırır (2012: 61). Folklor veya başka bir geleneksel anlayışla bağdaşmayan modernist şiir, bu yüzden kopuşu temsil eder. Nitekim İkinci Yeni de Türk şiirinde yaptığı yeniliklerden ötürü birçok açıdan kopuşu temsil eden hareket olarak anılır.

Türk şiirindeki bütün modernist kalkışmalar, Türk tipi modernist kalkışmalar olarak değerlendirilir. Çünkü modernist Türk şiiri, Batı’daki modernist kalkışmaların doğduğu toplumsal koşulları ya hiç yaşamamıştır ya da geç yaşamıştır. Modernizm Türk toplumunun bünyesinden neşet etmediğinden şairler, ona maruz kalmış gibidirler. Modernizmi şiire uyarlayan Türk şairleri, gerçek anlamda avangart olamamışlar ve modernist estetiğinin esaslarından biri olan yaratıcı yıkıcılığı da gerçekleştirememişlerdir. Böyle bir durumun ortaya çıkmasında Türk toplumunun koşullarının ve Türk şiirinin doğasının etkili olduğu söylenebilir.

Modern, modernist ve postmodern Türk şiiri, sadece bir kaynaktan beslenerek gelişmez. Bu yüzden modernist ve postmodern Türk şiirine bir çerçeve çizilmeye kalkışıldığında sadece Batı şiirinden yola çıkmak doğru değildir. Memet Fuat, *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi* isimli eserinde bugünkü (modern) şiirin, ne divan şiirinin ne de halk edebiyatının ürünü olduğunu ifade eder. Fakat bütünüyle Batı şiirinin ürünü olmadığını da belirtir. Fuat'a göre modern Türk şairleri farklı etkiler altında, ama daha çok Batı etkisinde şiirler söyleyerek bugünkü şiiri meydana getirirler (Bengü, 1999: 51-52). Modernist ve postmodern şiirinin Türk edebiyatındaki serüveni, Batı'daki tarihsel gelişmelerle aynı doğrultuda ilerlemediği gibi modernizmi ve postmodernizmi deneyimleyen Türk şairlerinin beslendikleri kaynaklar da çeşitlilik gösterir. Şairler, geleneği eleştirirken bütünüyle gelenekten kopamazlar. Divan, halk ve Batı edebiyatlarından kaynaklanan imgeleri ve sembolleri daima eserlerinde kullanırlar. Bu yüzden Türk şiirinin modernizm ve postmodernizm ile olan münasebeti kendi içinde değerlendirilmeli, sadece Batı sanat estetiğine göre açıklanmamalıdır.

Türk şiirinin Tanzimat'tan itibaren Batı şiirinin etkisine girdiği, modernizm ve postmodernizmi Batı şiirini taklit ederek yaşadığı görüşü ağırlıkta olmakla birlikte bunun aksini düşünenler de bulunur. Oktay Taftalı'ya göre şiir, modernizm veya başka Batılı kavramların nimetlerinden faydalanırken Doğulu kimliğini yitirmeden özgün sentezler üretebilmiştir (1994: 87). Bu genelleme, modernleşme sürecindeki bütün Türk şairler için geçerli olmasa da, modern ve modernist unsurları geleneksel şiirimizle harmanlamayı başaran birçok Türk şairinin yetiştiği bir gerçektir. Söz gelimi modern şiirin bir kolu olan Neo-klasik tarzı mükemmel derecede temsil eden Yahya Kemal, Batı'dan aldığı kavramları Doğulu değerlerle harmanlar. *Sessiz Gemi* ve *Ses* adlı şiirlerinde Baudelaire'in etkisi açıkça görülür. Fakat şair iki şiirinde de geleneğin gücünden faydalanarak Baudelaire'i taklit etmekten sıyrılır ve özgünleşir.<sup>37</sup> Yine Tefik Fikret'in, Fransız şair François Coppee'nin tesirinde

---

<sup>37</sup> Hem Yahya Kemal'in hem de Baudelaire'in *Ses* adıyla şiirleri bulunur. Farklı temaları işleseler de iki şair aynı unsur tarafından harekete geçirilerek dış dünya ile temas eder. Yahya Kemal, Baudelaire'in etkisiyle ses unsuruna yönelmiş olabilir. Ne var ki, *Ses* şiirinde dile gelen meyden, kâseden ve Boğaziçi'nden haz alan öznedir. Yani Doğulu öznenin alemi tasavvur biçimi Yahya Kemal tarafından işlenir. Bk. Yahya Kemal (2004). *Kendi Gök Kubbemiz* (6. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 84, Charles Baudelaire (2015). *Kötülük Çiçekleri* (1. Basım). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 159. Hilmi Yavuz, Yahya Kemal'in *Sessiz Gemi Şiiri* ile

kaldığı bilinir. Mehmet Kaplan, Fikret'in *Baharda* ve Coppee'nin *Ritournelle* isimli şiirlerini mukayese ettikten sonra şu sonuca varır: "Fikret, açıkça iktibas niyetiyle bir taklide kalktığı zaman dahi, kendi kendisi kalır" (Kaplan, 2007: 37). Fikret her ne kadar Coppee'nin tesirinde olsa da kendisi olmayı başarabilmiştir.

Batı şiirinin modern ve modernist Türk şiirini beslediği doğrudur. Fakat Türk şiirinin bütünüyle Batı'yı taklit ederek modernleştiği yanlıştır. Bunun için Türk şiiri yukarıda belirtildiği gibi kendi doğası içerisinde ele alınarak modern, modernist ve postmodern etkileri incelemek gerekir.

### 2.2.4.3. Postmodern Türk Şiiri

Türk şiirinde postmodernizmin yansımaları, modernizmin yansımalarının bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Türk şiiri, postmodernizmi modernizme benzer bir şekilde kendi doğası içerisinde yaşar. İlk belirtileri çok öncelere dayanan modernizmin gerçek anlamda Türk edebiyatına İkinci Yeni ile gelmesi, Türk şiirinin modernizmi özümsemeden postmodernizm evresine girmesine yol açar. Hatta modernizm ve postmodernizmin, Türk edebiyatına has bir biçimde iç içe geçerek var olduğunu söylenebilir. Bu yüzden hangi eserin postmodern hangi eserin modernist olduğu tartışma konusu yapılır.

Postmodernizmin Türk şiirindeki serüveni, modernizm ile birlikte başlar. Modernizm ile geç tanışan Türk edebiyatı birçok nedenden ötürü, tam anlamıyla modernist ürünler veremediğini, bu yüzden Türk tipi bir modernizmi yaşadığını yukarıda belirttik. Sosyal ve siyasî şartlar, Türk toplumunun her alanda postmodernizme geçişini geciktirir. Postmodernizm olgusu, Amerika ve Avrupa'da 1960'lardan itibaren yoğun bir şekilde gündemi meşgul eder. Sanat, edebiyat, siyaset, kültür postmodernizm denilen söylem çerçevesinde açıklandığı ve değerlendirildiği Batı'da sanatçılar, Türk sanatçılara göre postmodern duruma daha aşinadırlar. Öte yandan Batılı sanatçılar, moderniteyi yaşadıkları sonra postmodern

---

Baudelaire'in *Yolculuk* şiirini metinlerarasılık bağlamında inceler. Yavuz'a göre Baudelaire'in *Ölüm, ey koca kaptan, yelken açalım artık* dizesi ile Yahya Kemal'in *Artık demir almak günü gelmişse zamandan* dizesi aynı düşüncenin ürünüdür (Yavuz, 2012). Mohaç Türküsü şairinin birçok şiirinde Baudelaire'in şiirlerini anımsatan dizelere rastlanır. İki şairin karşılaştırmalı incelemesini yapan bir çalışmanın, modern Türk şiirinin doğasının anlaşılmasına büyük katkı sağlayacağı kesindir.



duruma ulaşırlar. Modernite; sanayileşmeyi, uluslaşmayı, bireyselleşmeyi, demokratikleşmeyi, sekülerleşmeyi içinde barındıran çok yönlü sosyal ve siyasal bir olgudur. Postmodernizm denilen fenomen, modernitenin unsurlarının yol açtığı problemlerle cedelleşmeye kalkışılmasıyla ortaya çıkar. Türkiye, moderniteyi Batı'daki gibi yaşayamadığından modernitenin birçok unsurunun üstünden atlayarak postmodernizme ulaşmıştır. Bundan dolayı Türk edebiyatında postmodernizm incelendiğinde Türkiye'nin koşulları göz önünde tutulmalıdır. Diğer alanlarda olduğu gibi edebiyatta da postmodernizm olgusuna, Türk tipi postmodernizm şeklinde yaklaşılmalıdır. Çünkü Türkiye'de edebiyatçılar, modernist ve postmodernist unsurları iç içe kullanırlar. Hayriye Ünal, Oğuz Atay'ın 1970'lerde yazdığı romanlarıyla ilk modernistlerden biri olarak kabul edilmesine karşın oyun olgusunu sunuş şekli, üstkurmacaya başvurması, çok katmanlı bir dil kullanması ve eserlerini epizotik bir yapıya göre kurgulamasından ötürü postmodernist bir romancı olarak değerlendirildiğinden söz eder. Ünal'a göre Türk edebiyatında kuramsal altyapı boşluğundan kaynaklı sebeplerden dolayı modernizm ve postmodernizm iç içe geçmiştir (2011: 230). Ayrıca postmodernist unsurların, sadece postmodernizme münhasır olmaması bu unsurların farklı akımlara mensup sanatçıların eserlerinde de görülebileceği anlamına gelir. Türk romanında olduğu gibi Türk şiirinde de modernizm ile postmodernizmin aynı nedenlerden ötürü iç içe geçtiği söylenebilir.

Türkiye'de bir sanat akımı ve siyasî bir ideoloji olarak modernizm, çizgisel zamana göre ilerlemediği için Türk modernizmi, Batılı anlamda bir postmodernizm çıkaramamıştır. Postmodern şiir, bilim ve teknik ile ilerleyen Batı toplumlarının II. Dünya Savaşı sonrasında yaşadıkları bunalımın, güvensizliğin, paniğin ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Türk şairleri de modernleşme sürecinde güvensizlik, korku, bunalım, yerleşik değerlerden şüphe duyma gibi sorunlarla yüzleşirler. Fakat moderniteden kaynaklanan sorunlardan ziyade, büyük bir imparatorluğun ve geleneğin yok olması ve yerine kurulan Cumhuriyet'ten kaynaklanan problemleri yaşarlar. Modernizmin Türk şiirinde yoğun bir şekilde hissedildiği 1950'lerde, Batı toplumu yavaş yavaş tüketim toplumuna doğru evrilir. 1960'larda medya ve iletişimin, Amerika ve Avrupa'da toplumsal yapı üzerindeki değişikliklerinin yansımalarını şiirde bulmak mümkündür. Bu yıllarda Türkiye'de etkili olan İkinci

Yeni şiiri, irrasyonalist tutumuyla ve şiir dilini bozmasıyla adeta modernizme postmodern değerleri dâhil eder.

Türk şiirinde postmodernizmin giriş yaptığı yılları belirtmek modernizmin giriş yaptığı yılları belirtmekten daha zordur. Eleştirmenlerin ve akademik camianın henüz postmodern şiire yeterince ilgi göstermemesi, konunun bir muamma olarak durmasına neden olur. Fakat modernizmin içinde yeni bir ses olarak postmodernin izi sürülebilir ve şiirler postmodern unsurların tespit edilmesiyle konu incelenebilir. Nitekim metinlerarasılık, deneysellik, irrasyonalizm, modernitenin eleştirisi, pop kültür gibi postmodern şiir ile ilişkilendirilen özelliklerin varlığı yoğun bir şekilde İkinci Yeni'den itibaren Türk şiirinde gözlemlenir.

Ali K. Metin, *Türk Şiirinde Postmodern Yükselteler* adlı yazısında İkinci Yeni'den itibaren Türkiye'de postmodern tarzda yazan şairleri üç gruba ayırır: 1. Modern[ist] şiir içerisinde yer almakla beraber şiirsel üstyapı anlamında postmodern özellikler gösteren ve şiirlerinde gizli, yani potansiyel bir postmodernlik barındıran şairler, 2. Poetik ve kültürel anlamda postmodernizmin etkilerini taşıyan, eşikteki şairler, 3. Postmodern nitelmesini hak edebilecek şairler (Metin, 2008: 422). Birinci gruba giren şairler esasında modernist şiir içinde olmalarına rağmen kullandıkları dil ve imge dünyalarıyla postmoderne yaklaşırlar. Bu şairler; İlhan Berk, Edip Cansever, Behçet Necatigil, Hilmi Yavuz, Enis Batur'dur. Metin K. Ali, ikinci ve üçüncü kategoriye giren şairlerin 1980'den sonra ortaya çıktıklarını ve sayılarının en fazla yirmi olduğunu belirtir. İkinci kategoriye girenler arasında daha çok görsel ve deneysel şiir tarzında yazan Ahmet Günam, Efe Murat, Enis Akın'ın ismini anar. Üçüncü kategoride ise görsel şiir ile çok sesli şiiri tarzında yazan Hayriye Ünal ve Serkan Işın'ın yer aldığını ifade eder. Metin'in tespitlerine dikkat edildiğinde Türk şiirinde postmodern tarzda yazan kişilerin sayısının hayli az olduğu görülür.

Batı literatüründen alınmış kavramlarla konu ele alındığında Türkiye'de, postmodern şairlerin neredeyse yok denecek kadar az olduğu fark edilir. Ama Türkiye'nin şartları göz önüne alınarak konuya yaklaşıldığında postmoderni deneyimleyen şairlerinin epey fazla olduğu söylenebilir. Ali K. Metin'in sınıflandırmasında ikinci ve üçüncü gruba giren şair sayısı belki az olabilir, ama birinci gruba giren Türk şairinin sayısı azımsanmayacak kadar çoktur. Mesela Asaf

Halet Çelebi, Sezai Karakoç, Ece Ayhan, Turgut Uyar, Melih Cevdet (Garip Sonrası), Oktay Rifat (Garip Sonrası), Turgut Uyar modernizmin içinde postmoderni deneyimleyen kişiler olarak öne çıkar. İkinci ve üçüncü gruba Küçük İskender, Lale Müldür, Can Yücel, Ömer Şişman, Murat Üstübal, Mehmet Öztekin, Ahmethan Yılmaz, Burak Deniz gibi isimleri eklemek mümkündür. İkinci ve üçüncü gruba giren başka isimler de sayılabilir. Fakat bu isimlerden çoğu popüler tarzda yazdıkları için şu an itibariyle akademik çevrelerin ilgisini çekmemektedirler. Bu tezin konusu olan Murathan Mungan ise birinci gruba dâhil edilse bile ikinci gruba daha yakın durur. Postmodern şiir yazan veya postmodern unsurları sıkça kullanan şairleri incelemek bu çalışmamızın konusunu açacağı için Türk şiirinde postmodern etkilere kısaca değinilecektir.

İkinci Yeni şairlerinden önce modernist oldukları halde postmodern unsurları kullanan şairlerin olduğu ileri sürülebilir. Himmet Uç, Türkiye’de postmodernizmin birçok şair tarafından modernizmden koparak geçmişe dönmek biçiminde algılandığını söyler. Modernizmin belirlediği imaj dünyasına bir tepki olarak ortaya çıkan postmodernizm, Uç’a göre Türkiye’deki algılar üzerinden değerlendirilmelidir (2005: 237). Uç’un tespitinden yola çıkılırsa İkinci Yeni’den önce bile postmodern unsurları kullanan birçok şaire rastlanılır. Behçet Necatigil (1916-1979) ve Asaf Halet Çelebi (1907-1958), Uç’un düşüncesine göre modernizmin dışında bir imge dünyasını kullanarak geçmişe yönelmişlerdir. Postmodernizmin, modernizmin şiiri kente ve görünelene sıkıştırmasına bir tepki olarak hayali, gerçek dışılığı, geçmiş, bilinçaltını, fanteziyi öne çıkardığı bazı açılardan doğrudur. Nitekim Asaf Halet yazdığı şiirlerde geçmişten ve fantezilerden beslenen imgeler kullanır. Modernist şiirin, geleneksel kalıpları kırarak yeni bir dil oluşturmaya çalıştığı bir dönemde Asaf Halet, mistisizm ve tasavvuftan beslenerek modern toplumdaki kaynaklanmayan imge ve sembollerini kullanmış, şiirini çok kültürlü bir yapıya büründürmüştür. Mustafa Miyasoğlu, Asaf Halet Çelebi’nin şiirlerinin arabeske benzediğini ve eserlerinde motifleri iç içe geçirerek kullandığını ifade eder (1993: 25). Bu yönüyle Asaf Halet, postmodern unsurları kullanmıştır, denilebilir.

Behçet Necatigil ise Garip hareketinin etkisinden kurtulduktan sonra yazdığı şiirlerinde postmodern unsurları kullanır. Mehmet Kaplan, Necatigil’in divan şiirinde sıkça başvurulan cinas ve tevriye sanatlarını kullanarak kendine has bir üslup

oluşturduğunu söyler. Kaplan'a göre Necatigil, kelimelerin birbiriyle kurduğu münasebete dayanan bir şiir dili geliştirerek üslubunu ortaya koyar (2006b: 376). İkinci Yeni'den önce şiir dilini bozmaya yeltenen Necatigil, Nurullah Çetin'e göre anlam çoğaltmalarına giderek yoğunlaştırılmış bir şiir yazar (2013: 390). Modernizmin henüz yeni yeşermeye başladığı bir dönemde Necatigil, divan şiiri geleneğinin anlatım olanaklarından faydalanarak modernist tutumun içinde postmodern bir bakış geliştirir.

İkinci Yeni hareketi Türk şiirinde modernizm açısından bir dönemeç olduğu gibi postmodernizm açısından da bir başlangıç noktası olarak değerlendirilebilir. Modernist sanat estetiğini, kendi şartlarına göre deneyimleyen Türk şiiri, İkinci Yeni şairleri ile birlikte çok farklı evreye girer. İkinci Yeni şairleri, şiir üzerindeki her türlü otoriteyi kaldırarak modernist bir duruş sergilerler. Öte yandan dili, anlamı kendi kendine üreten bir mekanizma olarak kullanmaları ve modern sanat estetiğinin belirlediği imgelerin dışında imgelere başvurmaları yönünden postmodernizme yaklaşırlar. İkinci Yeni şairlerini tek tek inceleyerek konuyla ilişkilerini ortaya koymak, çalışmanın amacını aşacağı için İkinci Yeni şiir hareketinin postmodernizmle ilişkisi genel olarak değerlendirilecektir.

İkinci Yeni şiiri, ortaya çıkması ve yayılması yönünden postmodernizmle ilişkilendirilebilir. 1950'li yıllara kadar kısmen sanayileşen ve moderniteyi devlet politikası biçiminde yaşanan Türk toplumu, 1950'lerden itibaren liberal ekonomiyi benimser. Şiir, bu döneme gelene kadar modernizmle bazı temaslar kurar. Cumhuriyet döneminde, Nazım Hikmet'in ideolojik atılımı ve Garip hareketi Türk şiirini kendi içerisinde dönüştürür. İkinci Yeni hareketi ortaya çıktığında sosyal gerçekçi anlayış ve Garip akımının etkileri devam etmektedir. Modernleşen Türk şiirinde önemli bir yere sahip olan Garipçiler ve sosyal gerçekçiler geleneksel şiir estetiğinin etkilerinin aşınmasına hizmet ederler. İkinci Yeniciler, modernist çizgilere sahip olan bu iki şiir anlayışına tepki göstererek, bir anlamda Türk tipi modernizmin üstünden atlarlar. İmgeyi şiirden kovan ve geleneksel değerlerin üstünü çizen Garipçiler ve şiiri ideolojinin emrine verip onu araçsallaştıran sosyal gerçekçiler, İkinci Yenicilerin düşüncesine göre sanatı soysuzlaştırırlar. İkinci Yeniciler, kimi zaman modernist sanatın kaidelerinin dışına çıkarak geçmişle yeni bağlar kurarlar ve anlamı fikirden ayırarak anlamın, yazardan bağımsız bir şekilde metinde var

olduğunu dile getirirler. Ayrıca dış gerçeği kabul etmemeleri, metinlerarasılığa sıkça başvurmaları, şiirde belirsizlik ve rastlantısallığa yer vermeleri, şairin marjinalliğini savunmaları, şiir dilini günlük dilden ve günlük dilin mantığını bozmaları onları postmodernizme yaklaştırır.

Gerçeği yansıtma noktasında İkinci Yeni şiiri, modernist çizgilerin ötesine geçer. İlhan Berk (1918-2008), şiirdeki gerçeğin bütünüyle farklı bir gerçek olduğunu söyler. Ona göre “şiirde gerçek, gerçeği aştığında gerçektir” (Berk, 2009: 11). Şairin dış dünyanın gerçekliğini yansıtmayı bırakması gerektiğini düşünen Berk’e göre şiir kendi gerçeğini üretir. Şair, benzetmelere başvurarak gerçekten faydalanabilir. Fakat şiirde kullanılan benzetmeler Berk’in ifadesi ile “giderek gerçeği de aşarak, gerçeğin kendisinden daha bir gerçek olur” (2009: 30). Berk’in düşünceleri postmodern teorisyen Baudrillard’ın simülasyon kuramını hatırlatır. Baudrillard’a göre gerçeğin taklidi olan benzetmeler hayatın her alanında mevcuttur. Zamanla taklit nesnelere, gerçeğin yerini alırlar; daha doğrusu kendi gerçekliklerini üretirler. Berk, adeta Baudrillard’ın düşüncesini şiir sanatına uyarlamış gibidir. Zafer Demir, *İkinci Yeni ve Postmodernizm* adlı çalışmasında İlhan Berk başta olmak üzere birçok İkinci Yeni şairinin şiirde gerçekliğe karşı imgeye, özün ve anlama karşı biçime tanıdıkları üstünlüklerden ötürü postmodern teoriye göre incelenebileceğini iddia eder (Demir, 2015: 27). II. Yeni şiiri postmodern olarak nitelendirilmese bile birçok açıdan postmodern teoriye göre ele alınabilir.

İlhan Berk, sadece gerçeğe dair yorumlarıyla postmodern estetiğe yaklaşmaz; metinlerarasılık, biçim ve dil hakkındaki görüşleri ve bunları şiirlerine uygulaması açısından da postmodern bir tavır sergiler. Şiirin en önemli unsurunun dil olduğuna inanır. Çünkü ona göre gerçeklik, belirsizlik, anlam kapalılığı dilde meydana gelir. Her şeyden önce şiir dili kendine yöneliktir, dilin “kendine geldiği an belki de yalnız şiirdedir” (Berk, 2009: 13). Dil anlam taşıyıcısı olmaktan ziyade anlam üreticisidir. Bu yüzden “dil doğasında sözün egemenliğine karşı gelen bir dil vardır” (Berk, 2009. 15). Şiirde söylemek istenilenler ile sözcükler arasında dev bir uzaklığın olduğunu düşünen Berk, şairin sözcükler vasıtasıyla dünyayı değiştirdiğini düşünür. Fakat şair sözcükleri ortak dildeki anlamlarına göre kullanmaz, yeni bir gerçek üretecek şekilde kullanır. Ortak dil anlayışında sözcük bir nesnenin gerçeğini yansıtarak ona karşılık gelir. Sözcüğün çağrışımda bulunduğu anlamlar, nesnenin

gerçeğinden kopuk değildir. Oysaki şair sözcüklere yüklediği anlamlar ile nesnenin arkasına geçer. Berk'in kendi kendini yaratan dil diye adlandırdığı şiir dili, bilinmezliğe ve belirsizliğe yol açarak şiir sanatını bir kaosa dönüştürebilir. Hatta dil kendisi dışında hiçbir şey anlatmayabilir ve “anlamın olmadığı yerde de işlevini sürdürebilir” (Berk, 2013: 11). Böylece dil, şiirin egemen ögesi haline gelir. Berk'in deyişiyse “şiirin sıfır noktası dildir” (2013: 13). İkinci Yeni şiirinde gerçekliğin sorgulanması bırakılır çünkü dil kendi gerçeğini dayatmaktadır. Metinde dile gelen gerçek, dış dünyadaki gerçek olmadığı gibi şairin gerçeği olmaktan da çıkar, bütünüyle metne ait olur.

Berk gibi diğer İkinci Yeni şairleri de dilin her türlü aracılığı bırakması gerektiği düşüncesine sahiptirler. Onlara göre anlamın üretildiği düzlem olarak dil, belirsizlikler doğurur. Belirsizliklerin okuyucunun yorum yapmasına yardımcı olacağını düşünen İkinci Yeni şairleri, bu şekilde dış gerçeğe karşı bir direnme alanı meydana getirirler. İlhan Berk, Edip Cansever ve Ece Ayhan gibi isimlerin, dil ve söylem hakkındaki düşüncelerinin Foucault, Derrida ve Barthes gibi postmodern teoriye ilham vermiş kişilerin düşünceleriyle örtüştüğü fark edilir. Foucault, Derrida ve Barthes çalışmalarında dil mekanizmasının anlam taşıyıcısı olmadığını, anlam üretim yeri olduğunu belirtirler. İkinci Yeni şiirinin dil yaklaşımının, postmodernistlerin dil anlayışına yakın olduğu görülür. Mesela Ece Ayhan (1931-2002), şiirin kurulduktan sonra anlamının ortaya çıktığını ifade eder (2013: 12). Sanatta, düşüncenin sanat faaliyeti ile birlikte ilerlediğini düşünen Ayhan, şiirin önceden belirlenmiş anlamları yansıtmaya karşı çıkar. Sivil şiir dediği İkinci Yeni'de, düşüncenin yazarken oluştuğunu belirterek dilin araçsallığı görüşünü reddeder (Ayhan, 2014: 25). Edip Cansever (1928-1986), şiirin çoğu kere beklenmeyeni getirdiğini ve insanın üstünde bir üst yapıyı barındırdığından söz eder (2012: 95).

Dil mekanizmasının işleyiş ile anlamların ortaya çıktığını savunan şairler, anlamca kapalı ve karmaşık metinler yazarlar. Çünkü onlara göre anlamca kapalılık, okuyucuyu kendine çeker, eseri farklı farklı yorumlamasını sağlar. Anlamca kapalı olan şiir, kutsal kitaplarda olduğu gibi daima yorumlanmaya açıktır, bu yüzden yüzyıllarca zevkle okunur. Bu düşüncede olan Turgut Uyar (1927-1985), şiir dilinin kutsal kitaplar gibi kapalı olması ve daima yoruma açık olması gerektiğini vurgular

(2014: 32). İlhan Berk de konuya Turgut Uyar gibi yaklaşır. Berk, metnin yoruma açık olması için anlamın dilde üretilmesi ve anlamın kapalı olması gerektiğini söyler (2013: 51). Ona göre şiirde okuyucunun içini dolduracağı anlam boşlukları olmalıdır. Şiir bir yalvacın sözleri gibi daima farklı anlamları çağrıştıracak şekilde kurgulanmalıdır. Böylece okuyucu kendisine göre metinden anlamlar çıkarır ve metni kendisine göre yorumlar.

İkinci Yeni şairleri, en büyük yeniliği dil üzerinde yaparlar. Dilin geleneksel *mimesis* anlayışına aykırı olarak dilin kendisine vurgu yaparlar. Kahraman, İkinci Yeni şairleriyle birlikte dilin doğanın içindeki görünümünün yerini doğanın dil içerisindeki görünümüne bıraktığını söyler (2004: 121). Bu dil anlayışı, düşüncenin, dilden bağımsız ve dil kullanımından önce var olmadığı anlamına gelir. Dil, canlı bir sistem olarak şairin niyetinin dışında anlamları doğurabilir.

İkinci Yeni şiir hareketi, marjinallik açısından da postmodern şiir estetiğine yaklaşır. Sanatta marjinallik, her türlü otoriteye karşı farklı bir söylem ile hareket etmeyi gerektirir. Marjinal sanatçı, hâkim anlayışlarla ve yerleşik değerlerle uyumlu yaşayamaz. İkinci Yeni şairleri, marjinal olduklarını bizzat kendileri dile getirirler. Ece Ayhan, marjinal olmayı bütün toplumsal cenderenin içinde uçta yaşamak olarak değerlendirir ve İkinci Yeni şiirinin tam anlamıyla marjinal olmasa da marj olduğunu öne sürer (2013: 75). Sivil şiir tabirini kullanan Ayhan'ın düşüncesi yakından incelendiğinde postmodern anlayış ile ilişkisi daha iyi anlaşılır. Bilindiği üzere İkinci Yeni şiiri, ideolojiden koparak siyaset dışı kalmayı tercih eder. Bununla beraber hayatın ve sanatın üzerinde hiçbir otoritenin olmaması gerektiğini savunarak anarşist bir duruş sergiler. Ayhan, İkinci Yeni şiiri için sivil tabiri kullanırken solculuğa kaymaz. O, daha çok otoritenin kişi üzerindeki etkisini kırmaya çalışır. Yoksa sivil şiir derken kastettiği halktan veya ezilen kesimlerden kaynaklanan şiir değildir. Ona göre sivil şiir, otoriteden ve gelenekten kurtulan şiirdir. Her türlü iktidar düşüncesine karşı olan Ayhan'ın solcu refleksler ile hareket ettiği söylenemez. O daha çok bir anarşist gibi davranır. Şiirin hiçbir iktidar ile bağdaşmayacağını söyleyerek postmodern sanatçılara yaklaşır. İkinci Yeni'nin, Türk tipi bir marjinallik olduğunu ve anarşizme benzediğini belirtir. Ona göre şair, "kamunun maşer-i ruhu olan şiir otoritelerinden, eleştirmenlerin koyduğu kurallara

hiç uymaz” (Ayhan, 2013: 28). Ece Ayhan’ın iktidar anlayışı, postmodern teorisyenlerden Foucault’un iktidar yaklaşımına benzer. Foucault’ya göre iktidar, siyasî bir iktidarın ötesinde hayatın her alanına sinmiş olan bir ilişki, bir ağ biçimidir. Fransız düşünür, çağdaş toplumda iktidarın işlevinin gözetleme, denetleme ve biçimlendirme şeklinde olduğunu söyler. İktidarı, panoptizm üzerinden anlatır:

Panoptizm, toplumumuzun karakteristik özelliklerinden biridir. Kişisel ve sürekli gözetim biçimi altında, denetim, cezalandırma ve ödüllendirme biçimi altında ve ıslah biçimi altında, yani bireylerin bazı kurallara göre dönüştürülmesi ve şekillendirilmesi biçimi altında bireylere uygulanan bir iktidar biçimidir bu. Panoptizmin bu üçlü yanı- gözetleme, denetim ve ıslah- toplumumuzda var olan iktidar ilişkilerinin temel ve karakteristik bir boyutu gibi durmaktadır (Foucault, 2011d: 237).

Konuya Foucault açısından bakan Ayhan, hayatın her alanına sinen iktidar ile mücadeleye girişir. Onun kavgası siyasî bir kavgadan ziyade varoluş mücadelesi gibidir. Şair varlığını egemen düşüncenin sindiği her türlü değerden kurtarmaya çalışır.

Cemal Süreya (1931-1990) başta olmak üzere İkinci Yeni şairleri, biçim ve içerik üzerinde yaptıkları değişikliklerle beraber ahlaka ve siyasal düzene gösterdikleri tepki ile de postmodern söyleme yaklaşırlar. Bilindiği gibi postmodern söylem, her türlü ahlakî değeri ve siyasal otoriteyi olumsuz değerlendirerek ahlakta nihilizmi, siyasal düzende ise anarşizmi olumlar. Cemal Süreya, kişinin hareket imkânını kısıtlayan her türlü ahlakî kuralı hiçleyerek nihilist; siyasal otoriteyi reddederek de anarşist bir tutum sergiler. İkinci Yenicilerin marjinallikleri, Süreya ve Ayhan’da olduğu gibi kural ve kaidelerin dışında bir sanat ve dünya görüşü benimsemeleriyle ilintilidir.

Ayhan, şairin bir anarşist olduğunu şiir yazarken hiç kimseden vize almasına gerek olmadığını ifade eder. Kendisini sivil bir şair olarak değerlendirir ve eserlerinde hayat kadınlarını, yersiz yurtsuzları, kimsesizleri, bekçileri, berduşları anlattığını söyler (Ayhan, 2013: 34). Alt kültür veya üst kültür fark etmez, değişik zümreden insanları şiirine konu edinen Ayhan, çok sesli ve çok kültürlü bir şiir oluşturur.



Turgut Uyar ve Sezai Karakoç'ta moderniteye karşı bir şikâyet ve moderniteden kaçış söz konusuken Ece Ayhan, Cemal Süreya, İlhan Berk ve Edip Cansever gibi isimler moderniteyle hesaplaşırlar. Moderniteyle hesaplaştıklarının en önemli kanıtı ise modernitenin tek sesliliğine ve tek kültürlüğüne karşı çıkarak çok sesli, çok kültürlü bir sanat ortaya koymalarıdır. Alaattin Karaca'nın dediği üzere İkinci Yeni şairlerinin en fazla eleştirdikleri ve karşı çıktıkları *birağızdanlıktır* (2013: 243). Modern sanatçı, kent hayatında bunalım yaşasa bile kent ile uyumlu bir görüntü çizer. Oysaki postmodern sanatçı kent hayatı ile bir türlü uyuşmaz. Uzak coğrafyalar, mitoloji, kentin arka sokakları ve banliyöleri, efsaneler zaman zaman sığındığı yerlerdir. İkinci Yeni şairleri, huzursuzluk ve uyumsuzluk içerisindeyler. Şiirlerinde farklı coğrafyalara gitmeleri, geçmişi ve mitolojiyi işlemelerinin nedeni, uyum sağlayamadıkları dünyada var olabilmektir.

İkinci Yeni şairleri, tarihe ve geçmişe yeni bir bakış getirmeleri noktasında da postmodern bir tutum sergiler. Bilindiği üzere postmodernizm, modernizmin sanayi toplumunun hayat koşullarına sıkışmış sanat estetiğini aşmak için gelenek ile yeni bağlar kurar. Geleneksel anlatım tarzları, mitolojiden kaynaklanan imgeler ve semboller postmodernistler tarafından yeni imkânlar olarak değerlendirilir. Nostalji bir bakış ile geçmişe yaklaşan postmodernistler, modernizmin anlatım imkânlarının tıkanmış olduğunu düşünerek eski anlatım tarzlarından, sembollerden ve imgelerden yararlanırlar. İkinci Yeni şairleri, diğer modernist Türk şairlerinin yaptığı gibi geleneği tümünden yok saymazlar. Metinlerarasılık yöntemi ile geçmişteki konuları ve üslupları yeni bir duyuşla eserlerine aktarırlar. Mesela İlhan Berk, *Şenlikname* adlı eserinde tarihsel gerçeği dönüştürür. “Osmanlı döneminden kalma motifleri kelimelere döker. Sanki o resimlere bakıp bugünle kesişme noktasını anlatmakta ve tarihi resimleriyle görüntülemektedir” (Örgen, 2010: 343). Ali K. Metin *Şenlikname*'nin biçimsizliği ve farklılığı yanında metinlerarasılık tekniklerine sürekli başvurmasından ötürü postmodern olduğunu ileri sürer (2008: 423). Berk gibi diğer İkinci Yeni şairleri geçmiş ile birlikte bütün bir evreni şiirde yeniden kurarlar. Metinlerarasılık başta olmak üzere kullandıkları birçok yöntem metnin kurgu dünyasını zenginleştirmeye yöneliktir. Bu yaklaşım metinle birlikte bütün evreni bir kurgu olarak gören postmodern anlayışla paralellik gösterir. İkinci Yeni şiirinden önce de şairler, metinlerarasılık yönteminden faydalanırlar. Fakat ilk defa İkinci Yeni

şiiiri ile birlikte metinlerarasılık, şiiirin bütünlüğünü bozacak şekilde kullanılır. Ayrıca İkinci Yeni şairleri, postmodernistler gibi edebiyat dışı metinlerden parçalar alarak eserlerine yerleştirirler.

Birçok eleştirmen, Türk şiiirinde asıl modernist atılımın İkinci Yeni hareketi tarafından gerçekleştirildiği noktasında hemfikirdir. Fakat İkinci Yeniciler modernist atılımı gerçekleştirirken gerçeğe yaklaşımları, ideolojiler ile şiiir arasına mesafe koymaları, geçmiş ile yeni bir bağ kurmaları, dili anlamın oluştuğu düzlem olarak görmeleri açısından modernizmin ötesine geçerler. Yakup Altıyaprak, İkinci Yeni hareketinin, halk unsurunu yadsıması, hayata karşı bir proje üretememesi, nihilist bir söylemi kabul etmesinden ötürü Türk şiiiri içinde modernliğin değişik bir aşaması olduğunu, yer yer de postmodern bir duruma sürüklendiğini belirtir (Altıyaprak, 2008: 101). İkinci Yeniciler, daha çok şair kişiliklerini özerkleştirerek şiiir üzerinde her türlü denemede bulunmayı olumlu karşıladıkları için modernizm ile ilişkilendirilirler. Fakat şair benliklerini özerkleştirirken her türlü siyasî otoriteden ve modern toplumun değerlerinden de uzaklaşırlar. Bu yüzden modernist kimliklerinin yanında postmodernist bir kimliğe sahip olurlar.

İkinci Yeniciler, şiiir metninin görselliğini öne çıkararak da postmodernizme yaklaşırlar. Modernist şiiirde vurgu, sözcükler üzerindedir. Postmodern şiiirde ise vurgu sözcükten harfin üzerine doğru kayar. Metninin en somut ögesi olarak harfler, anlam dünyasının oluşturucu öğeleri olurlar. Esasında şiiirin yapı malzemesi olan harflerin etkisinin farkına Nazım Hikmet, Behçet Necatigil, Asaf Halet Çelebi gibi şairler de varırlar. Fakat bu şairler harfleri, sesleri veya imajları daha iyi anlatabilmek için kullanırlar. İkinci Yeni şairleri ise doğrudan harfin kendisini bir imaj olarak kullanarak şiiirin görsel dünyasını öne çıkarırlar.

Atonal müziğin İkinci Yeni şiiiri üzerindeki etkileri de onu postmodernizme yaklaştırır. Geleneksel ve klasik müziğin ses düzenini kıran atonal müziğin temel nitelikleri şunlardır: “beklenmedik biçimde hava değiştirme, birden askıda kalma, bir yola alışmadan başka bir yola atlama” (Karaca, 2013: 146). Hüseyin Cöntürk’e göre İkinci Yeni şiiiri atonal müzikten yararlanarak çoklu bir anlam veya anlamsız bir dünya oluşturmaya çalışır. Hilmi Yavuz, Hüseyin Cöntürk’ün Umberto Eco’dan etkilenerek İkinci Yeni şiiirinin kaynağını atonal müziğe dayandırmaya çalıştığını

söyler. Eco, atonal müziğin imkânlarının edebî bir metne uygulanmasıyla metnin açık bir yapıta dönüşeceğini iddia eder (Yavuz, 2005: 319). Postmodernizmin teorisyenlerinden biri olarak kabul edilen Eco'nun açık yapıttan kastettiği, metnin bilinmezlik ve rastlantısallık üzerine kurulmasıdır. Edebî metinler, net bir anlamdan yoksun oldukları için okuyucu metni yorumlayarak istediği anlamlara ulaşabilir ve metin farklı anlamları ortaya çıkarabilir. İkinci Yeni şiiri, rastlantısallık ve bilinmezlik gibi kavramlara yaslandığı için postmodern bir hüviyete sahiptir, denilebilir.

Türk şiirinin İkinci Yeni ile postmodernizme doğru büyük bir adım attığı iddia edilebilir. Ama 1960'ların ortalarından 1980'e kadar şiir ideolojik söylem ekseninde yazılır. Şiirin, İkinci Yeni'den sonra hızla postmoderne doğru evrileceği yerde İkinci Yeni'nin öncesine dönmesi, Türkiye'deki çarpık modernleşmenin sanata yansması ile açıklanabilir. Mehmet Narlı 1970 ile 1980 arasında Türk şiirinin ideolojik eğilimler göz önünde bulundurularak solcu, milliyetçi ve İslamcı şeklinde gruplara ayırmanın mümkün olduğunu söyler. İsmet Özel, Ataol Behramoğlu, Süreyya Berfe, Egemen Berköz, Eray Canbek, Refik Durbaş, Güven Turan, Özkan Mert, Afşar Timuçin, Özdemir İnce, Ahmet Arif ve Hasan Hüseyin gibi solcu şairler öne çıkar. Sezai Karakoç, Arif Ay, Nuri Pakdil, Cahit Zarifoğlu gibi isimler İslamcı şiiri temsil ederler. Bahattin Karakoç, Yavuz Bülent Bakiler, Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu, Dilaver Cebeci, Yahya Akengin, Ali Akbaş gibi şairler ise milliyetçi ideolojiye bağlıdırlar (Narlı, 2007: 90-93). İkinci Yeni, ideolojik söyleme yaslanan şairleri de etkilemeye devam eder. İkinci Yeni şiirinin etkileri 1970'lerde azalsa bile bu dönemde değişik ideolojilere sahip olan birçok şair, İkinci Yeni'nin atmosferi altında şiir yazmaya başlar. Mesela İslamî şiirin temsilcilerinden olan Cahit Zarifoğlu ile 1970'lerin ortalarına kadar Marksist ideolojiye bağlı kalan İsmet Özel'in üzerinde İkinci Yeni'nin izleri görülür.

1980'lerde gerek askerî darbenin etkileri gerek Turgut Özal'ın neo-liberal politikaları, toplumun ideolojilere ve ideolojik söylemin hâkim olduğu edebiyattan uzaklaşmasını sağlar. 1980'lerden sonra Türkiye daha önce görülmemiş şekilde Batı'yla yoğun ilişkilere girer. Özel televizyonun yaygınlaşması, Amerikan dizilerinin ve MTV gibi kanalların Türkiye'de izlenmesi, popüler Amerikan

kültürünün Türk toplumunun kültürel dokusuna nüfuz etmesine zemin hazırlar. Eskiden Batı'daki kültürel değişimleri arkadan takip eden Türk toplumu, günümüzde liberal ekonomiye geçilmesi ve internet gibi iletişim araçlarının yaygınlaşması ile daha hızlı takip eder. Tanzimat'tan beri modernleşme veya Batılılaşma idealine kendisini adayarak Türkiye, Avrupa Birliği'ne üye olarak Batı'nın bir parçası olmayı arzulamaktadır.

12 Eylül 1980 askerî darbesi toplumda büyük travmalara yol açtığı gibi Türk edebiyatının hızla dönüşmesine de neden olur. 1980'li yıllarda diğer türlerde olduğu gibi şiirde de ideolojik söylemler yumuşatılarak daha bireysel bir dil geliştirilir. 1980 sonrasında günümüze gelene kadar Türk şiirinin genel durumu ile ilgili birçok görüş mevcuttur. Kahraman'ın tespitine göre 1980'lerin ortasından itibaren Türk şiiri iki ayrı izlek geliştirir. Bu dönemde yazılan şiir İslamcı ve yeraltı olmak üzere iki kanava üstünde gelişir. İslamcı şiir modernizmin etkisinde kalmaya devam eder; Küçük İskender'in temsil ettiği yeraltı şiiri ise geliştirdiği yeni bir duyuş ile postmodernizme yaklaşır (Kahraman, 2004: 163). Ahmet Oktay, 12 Eylül'den sonra Türk şiirinde üç tutumun varlığından söz eder: 1. İmgeci şiir, 2. Toplumsal şiir, 3. İslami-Metafizik şiir (2004: 76). İsmail Mert Başat ise 1980 sonrası Türk şiirinde üç noktanın gözden kaçırılmaması gerektiğini söyler:

1. Korku-yıldırma-izole etme ve ortadan kaldırma ile volanterize edilmiş bir apolitikleştirme süreci,
2. Tüketim toplumu yapılanmasının, onun kurduğu değerler sisteminin ve doğallıkla da popüler kültürün temellendirilmesi,
3. Türkiye'nin emperyale çalışan konumu içinde, kapitalin kendisine ekonomik, finansal ve kültürel pazar kıldığı ülke olarak uğratıldığı sömürünün derinleşmesi ve katmerlenmesi, ama aynı zamanda zihinsel zeminin de kaydırılması (Başat, 2007: 38).

12 Eylül sonrası Türk şiirinde, birçok kişinin hemfikir olduğu konuların başında şiirde bireyselliğin yükselmesidir. Gerek dışarıdan gelen etkiler gerek içeride değişen sosyal ve siyasî koşullar, şiirde aşırı bireyselleşmesinin önünü açar. Kemal Bayıldırın'a göre 12 Eylül askerî darbesi reel sosyalizmin coşkusunu kaybetmesine ve şiir okurunun ölmesine neden olur. Şair artık kendisi için yazar. Hermeneutik bir

dil kullanarak kendi içine yönelir (Bayıldırın, 2012: 57). Sadece sol görüşlü şairler değil, İslamî şiirler yazarlar da daha kapalı ve imgeci bir dil geliştirirler. Yücel Kayıran, 12 Eylül askerî darbesinin günümüz şairinin kişiliğini belirlediğine inanır. Kayıran'a göre 1980'lerde kendi çizgisini devam eden şairler olmakla birlikte askeri darbe şairin tarih ile olan bağını kopararak "ben"e yönelmesine yol açar (2013: 405). 1970'li yıllarda hangi görüşten olursa olsun genellikle şairlerin bilinci tarihsel algılarına göre belirlenirdi. Oysaki askerî darbenin oluşturduğu şartlar, tarihsel bilinç ile yoğrulmuş bir sanatı sakıncalı bulur. Böyle bir durum içinde şairler, çıkış yolu olarak tarihi, gerçeği, dış dünyayı "ben" ekseninde değerlendiren İkinci Yeni şairlerine öykünürler. Nitekim 1980'lerde ve günümüzde şiir yazar şairlerin etkilendikleri Cemal Süreya, Sezai Karakoç, Edip Cansever, Ece Ayhan, Hilmi Yavuz gibi şairler *ben* ile gerçek arasında siyasî otoriteyi rahatsız etmeyecek bir bağ kurarlar.

1980 sonrası Türk şiirine yapılan vurgular, tüketim toplumunun yapısıyla özdeş bir şiir anlayışının doğduğuna yöneliktir. Yeraltı şiiri, imgeci şiir, bireysel şiir veya popüler şiir adlandırmalarının çoğu değişen toplumun doğasıyla uyuşur. Ayrıca 1970'lerde etkisi azalan İkinci Yeni şiiri, şairlerin tekrar dikkatini çeker. İkinci Yeni şiiri bireyselliğe, özerkliğe, çok sesliliğe yaptığı vurgudan ötürü 1980'den sonra yeniden gündeme gelir. Metin Cengiz, bu dönemde şiir sanatında öze dönüşün gerçekleştiğini, ideolojik bakışların kırıldığını ve iktidar dışı bir dil anlayışının geliştiğini söylerken İkinci Yeni şiir hareketinin etkilerine göndermede bulunur (2011: 120). Mehmet H. Doğan ise 1980 sonrası Türk şiirine bir köken aranacaksa bunun İkinci Yeni şiiri olması gerektiğini ileri sürer (2012: 17). İlk izlerine İkinci Yeni şiirinde rastlanılan birçok unsur, günümüz şiirinde yoğun bir şekilde kullanılmaktadır. Şairin özerkleşmesi için büyük bir atılım gerçekleştiren İkinci Yeni şairleri, günümüz şairlerine yol gösterirler. İkinci Yeniciler tarafından şairin kişiliğine yapılan vurgu, 1980 sonrası gelişen şiirde daha yoğun bir şekilde hissedilir. 90'larda ve 2000'li yıllarda Türk şairleri, dünyayı algılayış olarak 1980'lerin devamıdır. Bu dönemlerde *ben* duygusu, şiir sanatının merkezinde bulunur. Hatta şairin *ben* etrafında aşırı dolaşması, *egoist* olarak algılanmasına neden olur.

Günümüz Türk şiiri, genellikle imge ve dil üzerinde bir arayış içindedir. Popülist çıkışların arttığı, yeraltı şiirinin popülerleştiği, deneysel ve somut şiir türlerinin hızla yaygınlaştığı günümüz şiirinin, postmodernizme yakın durduğu söylenebilir. 1980'den sonra şiir yazan veya yazmaya devam eden bazı önemli şairler şunlardır: Hilmi Yavuz, Enis Batur, Güven Turan, Arif Ay, Haydar Ergülen, Küçük İskender, Can Yücel, Adnan Özer, Ahmet Erhan, Cahit Koytak, İhsan Deniz, Lale Müldür, Murathan Mungan, Osman Konuk, Salih Bolat, Tuğrul Tanyol, Veysel Çolak, Vural Bahadır.

1980'den sonra şairlerin, postmodern unsurları daha fazla kullandıkları gözlemlenir. İkinci Yeni şiirinden kaynaklanan bilgi birikimi ve şairlerin Batı şiiriyle kurduğu yakın ilişki, postmodernizmin Türk şiirine yerleşmesinde etkili olur. Ayrıca kişisel tercihler, Türk tipi bir postmodernizm doğurur. Hasan Bülent Kahraman, şairlerin, modernist Türk şiiri geleneğini yeniden üretmeye kalkarak postmodernleştiklerini söyler. Çünkü gelenekten kaynaklanan bir modernizm söz konusu olamaz, geleneği üretmeye çalışan modernizm ise olsa olsa postmodernizmdir (2004: 34). Hilmi Yavuz, Enis Batur, Attila İlhan, İlhan Berk, Murathan Mungan gibi şairlerin gelenekle kurdukları ilişkiler modernizm ekseninde değil ancak postmodernizm bağlamında ele alınabilir.

1990'lar ve 2000'li yılların şiiri 1980'li yılların mirası üzerine kurulmuştur. Hakan Aslanbenzer'e göre Türk şiirinde 1990'lar ile 2000'li yılların kuşağı diye bir şey yoktur. Bu yıllardaki şiir 1980'li yılların devamıdır. Bu dönemde yazmaya başlayan Ayhan Kurt, Ender Emiroğlu, Mehmet Çağatay, Didem Madak, Murat Menteş, Hakan Şarkdemir, Ahmet Murat, İsmail Kılıçaslan, Osman Özbahçe, Osman Çakmaçı, Yücel Kayıran, Murat Güzel, Serkan Işın, Eren Safi, Hakan Kalkan ve Esmâ Toksoy yaşadıkları çağın dünyeviliği, kapitalizmi, urbanizmi ve kozmopolitizmi karşısında dehşete düşerler. Şiirlerinde öfkeye kapılmış yetenek, arzu, inanç ve öz sevgi sahibi bir kişinin tepkisini dile getirirler (Aslanbenzer, 2012: 211). Kurulduğundan beri ilk defa bu kadar kapitalleşen Türkiye'de, şair modernist bir tepkiyi postmodern bir zeminde dile getirir.

1990'lı ve 2000'li yıllarının şiiri biçim açısından da 1980'lerin devamıdır. Bir yandan geleneksel biçimlerden faydalanan ama geleneğe teslim olmayan, diğer

yandan da popüler kültürden beslenen Türk şiiri postmodern bir hüviyete bürünür. Bu dönemde her bir şairin farklı derecelerde ve farklı yönlerden postmodern söyleme yaslandıkları görülür.

Yakup Altıyaprak, bugünkü şiirin 1980'lerin sonunda başlayan postmodern yönelişlerin uzantısı olduğunu söyler. Günümüzde şairler, birçok kaynaktan beslenerek her şeyi şiirleştirerek adeta şiir yığınları meydana getirirler. Sıradan söylemleri bile şiir haline getirenler ortaya çıkar (2008: 117). Bu türden yazan birçok şair kısa süreli gündemi meşgul ettikten sonra kaybolup gider. 2000'li yıllarda internetin ülke genelinde yaygınlaşmasıyla edebiyat siteleri neredeyse edebiyat dergilerinin yerini alır. Bu sitelerde isteyen herkes şiir yazmakta ve kontrol edilmeden ve değerlendirmeden yazılan şiirler yayımlanmaktadır. Pop sanatçı Andy Warhol'un "herkes birgün on beş dakikalığına meşhur olacak" söylemi, gelişen kitle iletişim araçları sayesinde gerçekleşmiş gözüküyor. Sosyal paylaşım sitelerinde, sıradan kişilerin sıradan şiirleri birden popüler hale gelebilmekte ve şair olmayan birçok kişi şair gibi algılanabilmektedir.

Şairin popülist bir kişilik, şiirin ise popüler bir uğraş olduğu fikri gündemde olmasına karşın Türk şiirinin yeni bir evreye girdiğini ve postmodern atılımlarda bulunduğunu dillendirenler de bulunur. Erhan Altan, *Sıfırlı Yıllarda Şiirimizde Deney/im* adlı çalışmasında Türk şiirinin, İkinci Yeni'nin devamı olarak yeni bir evreye girdiğini belirtir. Altan'a göre 2000'li yılların şiirinde öznenin parçalanmasının, söz diziminin bozulmasının, anlam bütünlüğünün dağılmasının, imgelerin çetinleşmesinin kökleri İkinci Yeni'de aranmalıdır (2013: 13-14). Parça-bütün ilişkisinin daha da kopuklaştığı 2000'li yıllarının şiiri deneysellik, görsellik, rastlantısallık, bilinmezlik, anlam kapalılığı, imgesellik gibi kavramlar etrafında döner. Hayriye Ünal'a göre şairler, 80'lerde İkinci Yeni'nin imgeciliğini, 90'larda epik boyutunu güncellerler. 2000'lerde ise Türk şiiri İkinci Yeni'nin deneysel boyutunu keşfederek günceller (2011: 39). Modernizm ile postmodernizmi iç içe geçmiş şekilde deneyimleyen İkinci Yeni şairlerinin etkisi günümüzde devam etmektedir. Nitekim bugünün şairleri, modernizm ve postmodernizmi aynı anda yaşayarak şiirlerini yazarlar.

Yaşadığımız çağda, dünyada olduğu gibi Türkiye’de de toplumsal sınıflar cinsiyet, etnisite, yaş ve tüketim alışkanlıklarına göre belirlenmeye başlanır. Bireyselleşme olgusunu tam olarak yaşayamayan Türk toplumu yaşanan gelişmeler sonucunda bireyci olur. Bireyci bir toplumda şair, Kahraman’ın da ifade ettiği üzere daha içe dönük, daha durağan, daha dinlenmiş bir karaktere bürünür (2004: 327). Bireyci bir şiir anlayışında şiir, giderek toplumdan daha fazla uzaklaşır ve dış gerçekten kopar. Geçmişle kurulan yeni ilişkiler, fantastik yönelimler yahut şizofrenik bir görüntü çizen şairin ruh halleri, şiir ile yaşanan zaman arasında kopukluğun meydana gelmesine sebep olur.

1980’den günümüze gelene kadar şiirde, bireysel duyular her şeyin önüne geçer. Şiirin anlamsal dünyası, bütünüyle bireysel duyuların emrine verilir. Bu yüzden bu dönemde, belli bir kategoriye girecek bir şiirin varlığından söz etmek zordur. 1980 sonrası Türk şairleri, “çoğunlukla kendi kendisiyle baş başa kalmış bir insanın şiirini yazarlar” (Altıyaprak, 2008:118). Hızla değişen dönüşen hayata karşı hiçbir şey üretmezler; büyük bir şaşkınlık ve çaresizlik içine sürüklenmiş gibidirler. Ya dünyayı ironik bir dille anlatmaya çalışırlar ya da bireysel duyularla beslendikleri farklı kaynaklardan yeni bir dünya kurgularlar.

Günümüz şiiri, geçmişe göre piyasayla daha fazla ilişki içerisindedir. Hatta piyasanın, şairin tavrını belirlediği, bu yüzden popülist çıkışların hızla arttığı dillendirilir. Mehmet H. Doğan’a göre 1980’den sonra Türk şiirinin her şey gibi metalaşması kaçınılmaz bir duygudur (2008: 28). Günümüzde de şairin işlediği birçok tema ve tercih ettiği biçimler, piyasanın beklentilerinin baskısı altındadır. Celal Fedai’ye göre 2000’li yıllarda şairler haddinden fazla bir şekilde kendi zamanlarına yoğunlaşmışlardır. Bir köksüzlük ve popülerlik endişesi ortalıkta dolanmaktadır (2012: 99). Popülerliğin baskın olduğu bir şiir anlayışında, şairin yaşantısı kadar piyasanın beklentileri de göz önünde bulundurulur. Günümüzde şiirin öldüğü tezinin gündemde olması, piyasaya göre şiirlerin yazılması ile ilgilidir. Türkiye’de şiir yazan herkesin popülerlik endişesi taşıdığı söylenemez, ama bazı şiir ödülleri kitapların baskı sayısına göre verilmesi, televizyon programlarında daha çok şairlerin popüler yönlerine yönelik sunumların yapılması, piyasanın şiir üzerinde etkili olduğunun kanıtı olarak değerlendirilebilir. Ali Emre’nin aktardığına göre



Türkiye’de günümüzde kitabı yayımlanan 12 bin şair bulunmasına rağmen bir sanat olarak şiir gündemden düşmüştür (2014: 216). Akademisyenler bile bu kadar şairin ortalıkta dolaştığı dönemde günümüz şiirine ilgisizdir.

Piyasa ekonomisinin şiir üzerindeki olumsuz etkilerine rağmen Türk şiirinin bazı yeni atılımları da gerçekleştirmeye devam ettiği gözden kaçmaz. Mesela Yücel Kayıran felsefi şiir, İbrahim Tenekeci minör şiir, Hayriye Ünal çok sesli şiir alanında önemli adımlar atarlar. Postmodern söylem içerisinde, piyasanın her şeyin belirleyicisi olduğu bir zamanda Türk şiirinin, eskide olduğu gibi yine kendi yolunu çiziceğini belirtmek yanlış olmaz.

Günümüz şiirinin karşı karşıya kaldığı bir olgu da elektronik edebiyattır. Amerika ve Avrupa’da 1980’lerin ortalarından beri gündemde olan elektronik edebiyatın ve şiirin, edebiyat uğraşını çok farklı bir evreye doğru ittiği görülür. Ses, görüntü, animasyon gibi olanakların yardımıyla şiir metinlerinin bilgisayar ekranına yansıtılarak yazılması büyük bir gelişme olarak değerlendirilir. Şair artık bilgisayar programlarının yardımıyla imajları ve sesi daha canlı bir şekilde sunabilmekte ve şiir metnini kâğıttan koparabilmektedir. Ses, animasyon, grafikler ve birçok işlevin şiir üzerinde bir araya gelmesi, şairin yeni imkânlarla sahip olmasını sağlayabilir. Abdullah Şevki’ye göre elektronik şiir, yeni iletişim ve enformasyon teknolojileri ortamında tamamen buluş ve yaratıcılığı temel alan görselliğe dayanır (2011: 73). Günümüz insanının imajlara ve popülerliğe düşkünlüğü göz önünde tutulursa şiirin, elektronik olanaklar ile okuyucuya daha kolay hitap edeceği düşünülebilir. Tanzimat’tan bu yana Batı’daki sanat akımlarını geriden takip eden Türk şiirinin, bugün yeni imkânlar içinde barındıran gelişmelere yabancı kalacağı düşünülemez.

Efe Murat, Enis Akın, Serkan Işın, Melek Arslanbenzer, Aslı Serin, İbrahim Aladağ, Murat Küçük Çiftçi, Murat Süzer, Ömer Şişman gibi deneysel ve somut şiir örneklerini veren isimler günümüzde postmodernizmle ilişkilendirilenlerin başında gelir. Murathan Mungan, Lale Müldür, Hilmi Yavuz, Enis Batur, Küçük İskender, Tuğrul Tanyol gibi şairler ise postmodern unsurları yoğun bir şekilde kullanan şairlerdir. Küçük İskender marjinalliğinden, Hilmi Yavuz gelenekle kurduğu bağdan, Lale Müldür metinler arası ilişkilere sık sık başvurmasından, Enis Batur sözü geometrik şekilde kullanmasından, Tuğrul Tanyol nesnenin ötesine ve kendi

“ben”ine yaptığı vurgudan ötürü postmodernizmle ilişkilendirilebilir. Bu tezin konusu olan Murathan Mungan, eserlerinde dil oyunlarını öne çıkarması, metinler arası ilişkilere başvurması, marjinal davranması, biçimsizliği savunması, popüler kültürden faydalanmasından dolayı postmodern bir şair olarak kabul edilebilir.



### 3. MURATHAN MUNGAN’IN ŞİİRLERİNDE POSTMODERN UNSURLAR

#### 3.1. POSTMODERN ÖZNE

*Herkes bir başkasıdır ama hiç kimse kendisi değildir.*  
(Heidegger)

“Şair öznenin doğası”, ancak şairin toplumsal bir gerçeklik olduğu varsayımı göz önünde bulundurularak açıklanabilir. Gerçeklik algısı zamana, mekâna, içinde bulunulan toplumsal koşullara göre değiştiği için “şair öznenin doğası” ile ilgili düşünceler de sürekli değişir. Postmodernizm ile ilişkilendirilen şairleri anlatmanın, postmodernizmin genel özelliklerinden ötürü kendine has bir zorluğu vardır. Ayrıca modern ve postmoderni kendi koşullarına göre deneyimleyen Türk edebiyatı araştırma konusu yapıldığında şairin kişilik özelliklerini ortaya koymak daha da çetrefilleşir.

1980’lerin başlarından itibaren Batı’da olduğu gibi Türkiye’de de insan doğasını daha iyi anlamak için farklı ölçütler kullanılmaya başlanır. Sınıf, din, milliyet yerine cinsiyet, kişisel tercihler, zevkler, tüketim alışkanlıkları eksen alınarak insanın globalleşen dünyadaki durumu anlaşılmasına çalışılır. Araştırmacılar toplumsal koşullar değiştiği için yeni değerlendirme ölçütlerine başvurma gereği duyarlar. Sosyal bilimlerde böyle bir yaklaşımın hâkim olduğu ortamda, şair ve şiiri geleneksel estetik ölçülere göre değerlendirmenin de yetersiz kalacağı düşünülür. Bu yüzden günümüzde sosyal bilimlerde hâkim olan genel araştırma eğilimlerine uygun bir şekilde kişisel tercihler, cinsel istekler, zevkler ve benlik algısı merkez alınarak “şair öznenin doğası” anlatılmalıdır.

Çağımızda şairin her şeyden önce kendi başına var olan bir özne olduğu düşüncesi ağır basar. Bu düşüncenin kabul görmesinin arkasında bireyselleşme hareketi bulunur. Modern çağlar tanımlanırken, en fazla başvurulan kavramlardan biri de bireyselleşmedir. İnsanın, merkez değer olarak kabul edildiği ve tek başına değerli olduğu düşüncesi bireyselleşmeyi doğurur. Buna göre özerk ve özgür olma, birey olabilmenin temel unsurlarıdır. Kişiliği yüzyıllarca farklı otoriteler tarafından

kurgulanan insan, moderniteye girilirken kendi başına karar alabilen ve kendi eylemlerinden sorumlu olabilen bir varlık şeklinde değerlendirilerek özgür bir yere oturtulur. Bireyin kendi eylemlerinin sorumlusu olarak değerlendirilmesi neticesinde insan, evrenin edilgen bir nesnesi olmaktan kurtularak etkin bir öznesine dönüşür.

Modernite ile birlikte gelişen felsefe ve sanat, bireyselleşme olgusu etrafında döner. Söz gelimi Jürgen Habermas, Hegel felsefesinde, öznelliğin dört unsurunun bulunduğunu söyler. Bunlar bireysellik, eleştiri hakkı, eylem özerkliği ve idealist felsefedir. Hegel, modern çağın, özne düşüncesinin ortaya çıkmasıyla başladığını ifade eder (Habermas, 1990: 16). Alman filozofa göre insanın özne olabilmesi ve öznel davranabilmesinin ön koşulu birey olabilmesidir. Descartes'tan bu yana özneye yapılan vurgu, XIX. yüzyılın başlarında en üst noktaya ulaşır. Felsefenin bireyselleşme ve özne konusuna merakının, sanata yansımaları olur. Sanatta bireysellik, bir tür üslup haline gelir ve sanatçının bireysel yaşantıları sanat faaliyetinin odağına yerleşir. Bundan ötürü modern insan gibi, modern sanat da aşırı derece ferdiyetçidir. Toplumun diğer katmanlarında olduğu gibi sanatta da bireysel hak ve özgürlükler en büyük değer olarak işlenir.

Postmodern duruma gelindiğinde, modernitenin birçok unsuru gibi bireyselleşme olgusu da şüpheyle karşılanır. Aydınlanma düşünürleri, bireyselliğe yaptıkları vurgu ile kişiyi özgürleştirme ve özerkleştirme niyetindeydiler. Fakat modernitenin birçok pratiği gibi bireyselliğin de ciddi paradokslarının olduğu anlaşıldı. Postmodernistlere göre bireyselleşen kişiler, birer mekanik varlık olarak kurgulanırlar, özerk ve özgür olacakları yerde daha fazla bağlı hale gelirler. Kapitalist ekonomik örgütlenme ve modern ulus devletlerin doğası, kişiyi geleneksel otoritelerden kurtarıırken, bürokrasi ve ekonomik düzenden kaynaklı otoritelere göre kurgulanan özneler türetir. Ayrıca aydınlanmacı görüşler, akıl ve davranışlar arasında mekanik ilişkiler kurarak insanı tek boyutlu bir varlığa dönüştürür. Bu gelişmeleri eleştiren Nietzsche, kişiyi bireyselleştirmeye çalışan aydınlanmanın esasında dine göre daha fazla batıl olduğunu belirtir (Nietzsche, aktaran Calinescu, 2013: 196). Çünkü bireye verilen değer, aslında bireye yönelik değildir; modernitenin öngördüğü düzeni sağlamaya yöneliktir. Modernist ve postmodernistlerin bireye ve bireyselliğe yaklaşımlarının çıkış noktası tam da burasıdır. Modern yaklaşımların bireyi

özgürleştirmedeği aksine daha da bağımlı hale getirdiği düşüncesinden yola çıkan postmodern sanat, birey ve bireysellik ile ilgili yeni bakışlar geliştirir.

Araştırmalarımız sonucu elde ettiğimiz bulgulara göre postmodern bir eserin incelenmesinde ilk önce sanatçının benlik algısının ve birey anlayışının incelenmesi gerekir. Çünkü modern sanat bütünüyle bireysellik üzerine temellenirken postmodern sanat, modern sanattan farklı bir bireysellik üzerine kendisini temellendirir. Bu yüzden şiir metnine yansıyan şair öznenin ruh durumu, benlik algısı, karakter özellikleri çıkış noktamız olmalıdır.

Özgürlük ve özerklik gibi modern söylemlerin birer yanılsama olduğunu düşünen postmodernistler, modern sanatın bireye yaptığı vurguyu da samimi bulmazlar. Bauman'a göre modernitede, sanatçının bireyselliğini ve kişinin bireysel sıfatıyla ölümsüzleşmesini ortaya çıkaran eser, eşsiz ve orijinal kabul edilir (2013: 238). Postmodernistler ise modernitenin bireyi merkeze alırken öte yandan onun varlığını başkasının nesnesine dönüştürdüğünü iddia ederek yeni bir birey anlayışı geliştirirler. Dadaist ve sürrealist sanatçıların yolundan giderek, bireyselliğin krizine yönelirler. Eugene Lunn, günümüz sanatının çıkış noktası olan bireysellik krizinin, 1920'ler ve 1930'larda liberal iyimserliğin zayıflaması ve bunun yerine bireysel korkuların anlatılmasına dayandığını söyler (Lunn, 2010: 63). Modern sanatta, kişi eylemlerinin failidir; kendisini ve çevresini eylemleri ile kurar. Modernistlerin ve postmodernistlerin eserlerinde ise kişi, sanayi toplumundan kaynaklanan karmaşaya, korkuya, belirsizliğe, kimliksizliğe boyun eğer. Modern sanatta bireyin doğuşu, gelişimi ve etkileri gündeme getirilirken postmodern sanatta öznenin parçalanması, yabancılaşması, kaotik ruh halleri anlatılır.

Adorno, bireyselleşme düşünün modernistler tarafından adeta bir putperestliğe dönüştürüldüğünden söz eder. Alman düşünürüne göre kitle kültüründe birey, bireysellikle ilişkili değildir. Bireye vurgu yapılmasına karşın, birey ile ilgili anlatılanlar onu genele bağlama niyeti taşır. Burjuva çağında olduğu gibi kitle kültüründe de daima bireyin kurgusal yönü açığa vurulur (Adorno, 2007: 92). Postmodernistler, dün olduğu gibi bugün de bireyin bir söylemden ibaret olduğunu ve kurgulanmaya devam ettiğini söyleyerek eylemleri ve ruhu ile bir bütünlük gösteren birey düşüncesini reddederler. Bu yüzden birey yerine parçalanmış özne

ifadesini veya öznenin ölümü söylemini kullanmayı tercih ederler. Eserlerinde, modernlerden ve modernistlerden daha fazla özne konusuna eğilirler. Fakat modernistler gibi bir ölküye bağlanan kişiler yerine sürekli dağılan, varoluş problemi yaşayan, değerlere tutunamayan, zamanın akışında dönüp dolaşan özneleri işlerler. Almasulu, postmodernizmde bireyselleşmenin yerini kişiselleşmeye bıraktığını ve bunun sonucunda sanatın, giderek toplumdan koptuğundan söz eder (2008: 313). Modern sanatta, bireye yapılan vurgu toplumla ilişkiliyken postmodernizmde, kişinin toplumun ve yerleşik değerlerin baskısından kurtulması esastır. Bu bağlamda düşünüldüğünde postmodern eserler, öznenin kişisel durumunun daha fazla öne çıkarıldığı yapılar olarak değerlendirilebilir.

Teorisyenlere göre Avrupa ve Amerika’da 1960’lardan sonra, katı modernlikten daha esnek ve değişken bir moderniteye geçilmiştir. Bu yeni modernitede birey daha özgürdür. Söz konusu özgürlük genellikle tercih yapabilme özgürlüğü, satın alabilme özgürlüğü ve yaşamdan haz alma özgürlüğü olarak tanımlanmaktadır. Neo-liberal politikalar benimseyen Batı toplumları, kişisel tercihler ve özgürlükler üzerindeki devlet otoritesinin en aza indirilmesi ile adeta bir özgürlük baharı (freedom spring) yaşarlar. Batı toplumlarının aksine Türk toplumu postmodernizmi farklı biçimlerde tecrübe eder. 12 Eylül 1980 askerî darbesinin gölgesinde liberal politikaları uygulamaya çalışan Turgut Özal, toplumun kendi kabuğunu kırıp modern Batı dünyasına entegre olmasına gayret gösterir. Geçmişte modernitenin felsefesini özümsemeden tatbik eden devlet adamları, bu kez liberalizmi özümsemeden uygulamaya çalışırlar. Sonuç itibarıyla kendi içerisinde değerlendirilmesi gereken bir postmodernizm rüzgârı gecikmeli de olsa Türkiye’de ve Türk edebiyatında eser.

1980 sonrası Türk şiirinde içine kapanan, kendi benliğine odaklanan, popüler olmaya çalışan, bireysel denemelere girişen bir şair tipi ortaya çıkar. Günümüz Türk şairleri, daha önce görülmeyen bir şekilde kişisel konulara eğilirler. Toplumu ilgilendiren birçok konuyu bile “ben” düşüncesi üzerinden çözümlenmeye çalışırlar. Varoluş problemi, yabancılaşma, marjinallik, yurtsuzluk, popüler ve sanal kültür gibi konuları sıkça işlerler.

12 Eylül öncesinde şiir yazmaya başlayan Murathan Mungan, liberal ekonomiye geçilmesi sonucu Türk toplumunun hızla tüketim toplumuna evrilmesine tanık olmuş, zamanın ruhunu derinden hissetmiş bir şairdir. Hem kişisel yaşamından hem toplumsal değişimlerden kaynaklanan sancuları içselleştirerek, beslendiği modernist şiir estetiğini postmodernist bir hüviyete büründürür. Her türlü yaşantıyı şiir metni haline getirerek tüketim toplumunun çelişkilerini, karmaşasını kendi varoluşunu eksen alarak dillendirir. Postmodern unsurları sık sık kullanan şairin eserlerine yansıyan “ben”inin temel özelliği, varoluş problemiyle cebelleşmesidir. Postmodernistlere has bir tutumla varoluşu yorumlamaya çalışan şairin kişiliği de parçalanmış gibidir. Ayrıca etrafında kalabalıklar bulunmasına rağmen Mungan, çevresine yabancı; gelenekten, modernizmden, mitolojiden beslenmesine karşın marjinal; Mardin’i, İstanbul’u öne çıkarmasına rağmen yersiz yurtsuz olduğundan söz eder. Sanatın bütünüyle bir tüketim ürününe dönüştürüldüğü bir ortamda popülist çıkışlarda bulunarak eserlerinin reklamını yapar. Gerçeği olduğu gibi algılamak yerine dış dünyaya kendi gerçeğini yansıtır.

Mungan, 1980’den önce şiir yazmasına rağmen ilk şiir kitabını 1980’den sonra yayımlamış ve çoğu eserini Türk edebiyatının postmodernizmle tanıştığı bir dönemde kaleme alır. Postmodern bir şair olarak varoluş problemi yaşar; cinsel tercihleri ve eğilimleri açısından yabancı ve marjinal bir tutum sergiler; hayatı Mardin, İstanbul, Ankara, Urfa, Almanya arasında gidip gelmesinden dolayı yurtsuzluk fikrine sahiptir; popüler konuları işleyerek popülist bir tavır takınır. Bu yüzden şair kişiliği üzerinde, Türkiye’nin postmodernizm deneyiminin izlerini görmek mümkündür. Metinlerinde sık sık hız, enformasyon, bilgi, uzay çağı gibi postmodern durum ile özdeşleşmiş ifadeleri kullanarak sosyal şartların “ben”inde yarattığı boşlukları, kırılmaları dillendirir. Mungan, bir “ben” şairi olarak nitelendirilebilir. Ona göre Batı sanatının bireyin özerkliğini öne çıkaran kurgusu, sanatı bireysel duyuların işlendiği bir faaliyete dönüştürür. Onun şiirlerinde zaman zaman egoizme varacak kadar “ben”e yoğunlaşmasının nedeni özerk olmak istemesinden kaynaklanır.

Scheiermacher, bir yorumcunun, yazarı/şairi daha iyi yorumlayabilmesi için onu herhangi bir kategoriye koyabilmesi gerektiğini söyler (Schleiermacher, 1959:

135-136 aktaran Toprak, 2003: 110). Eserin, belirli kategorilere göre ele alınıp değerlendirilmesi sağlıklı sonuçlara varmamızı sağlar. Bu gerçekten yola çıkılırsa postmodernistliğini açıkça ilan eden Mungan'ın şiirlerinin, postmodern unsurlar çerçevesinde yorumlanması şair kişiliğinin anlaşılmasına yardımcı olur. Bu bağlamda postmodern sanat estetiğini göz önünde bulundurarak Onun şiirlerine yansıyan “ben”ini varoluş problemi, özne parçalanması, yabancı, marjinal, yersiz yurtsuz, popülist kavramları etrafında inceleyeceğiz.

### 3.1.1.Varoluş Problemi

*Varlık ve hiçlik aynı şeydir.*

(Hegel)

Varoluş problemi, öteden beri sanat ve felsefenin ortak işlediği bir temadır. Egzistansiyalizm, XIX. yüzyılın ortalarında bir düşünce hareketi haline gelmeden önce felsefe ve sanatta evrenin anlamı, hayatın kaynağı, insanın özü, yaşamın anlamı ve gayesi gibi ontolojik sorgulamalar dillendirilmiştir. Günümüzde bu sorgulamalara, şairler, düşünürler ve yazarlar farklı bağlam ve yöntemler ile başvurmaktadır. Postmodern şiir fenomeninde varoluş problemi, Nietzsche, Heidegger, Sartre gibi egzistansiyalistlerden izler taşır.

Bir düşünme biçimi olarak felsefe, Antik Yunan'da varlık üzerine yorum yapılması ile başlar. Temel kavramları varlık ile ilgili kullanan filozoflar, *arkhe* çerçevesinde varlığı anlamlandırmaya çalışarak bazı tezler ileri sürerler. *Aperion* (Anaksimandros), *logos*, (Herakleitos), *spermata* (Anaksagoras), *idea* (Platon), *energeia* (Aristoteles) gibi kavramlar evreni ve varoluşu anlamlı kılmak için ortaya atılmıştır. Genellikle varlığın ilk ve temel nedeninin anlaşılması üzerine kurulan ontoloji (varlık bilimi), Antik Yunan'dan modern çağlara kadar felsefenin temel uğraşydı. Epistemoloji başta olmak üzere felsefenin diğer alanları ontolojiye göre biçimlenirdi. Modern zamanlara gelindiğinde Descartes'in *cogito* felsefesi, bilen özne kavramı doğrultusunda varoluşu çözülemeye yönelir. Buna bağlı olarak modernitenin birçok pratiği, bilen özneye göre biçimlenir. XIX. yüzyılın sonlarında gelişen eleştirel modernizm, salt epistemolojik bakış ile evrenin, insanın, varoluşun anlaşılamayacağını, bu yüzden ontolojiye geri dönülmesini ön görür. Nietzsche,



Husserl, Jaspers, Kierkegaard gibi filozoflar, XX. yüzyılda bir sanat ve edebiyat akımına dönüşecek olan egzistansiyalizmi düşünceleriyle beslerler. XX. yüzyıl filozof yazarlarından Sartre, Heidegger ve Marcel ise epistemolojik bakışın birçok yönden aşınmasını ve ontolojik anlayışların tekrar gündeme gelmesini sağlar. Postmodern sanatçıların varlık ve varoluş hakkındaki düşünceleri söz konusu yazarlardan kaynaklanır. Kaçış, yabancılaşma, marjinallik, yersiz yurtsuzluk gibi varoluşçu temaları sıkça işleyen Mungan'ın şiirlerine yansıyan varoluş problemine geçmeden, konunun anlaşılması için varoluşçuluğa ve postmodernizme yansımalarına kısaca değinmekte fayda var.

Tarih boyunca birçok varoluşçu tavrın geliştirildiğine tanık olunur. Çalışmamızla ilgili olan XX. yüzyıl egzistansiyalizmi, insanın diğer varlıklar arasına fırlatıldığı varsayımından hareket eder. Postmodernizmle ilişkilendirilen bu egzistansiyalizm, *cogito* merkezli düşünceden kopar. Varoluşçu filozoflar, *cogito*nun varlığı açıklamaya yetmeyeceğini ileri sürerek doğrudan varoluştan kaynaklanan bir bakış geliştirirler. Sartre, *Varlık ve Hiçlik* (L'etre et Néant) adlı eserinde, Descartes'in *cogito* geleneği ile yola çıkmasına rağmen tözcülüğün kurtulmadığını söyler. Tözcülüğün varlığı kendi hakikati içerisinde değerlendirilmesine engel olacağını ifade eden Fransız düşünür, egzistansiyalistlerin bilinçli bir biçimde tözcülüğün kurtulmaya çalıştığını belirtir (Sartre, 2014: 125). Varoluşu, tözden veya özden yola çıkarak açıklamanın, varlığı özek bir bütünlük olarak yorumlamayı ve varlığın kendisini özgür bir şekilde ortaya koymasını engellediğini düşünen egzistansiyalistler, epistemolojik bakışların da teolojik bakışlardan farksız olduğunu ileri sürerler. Bunun için varlığın varoluş problemini, varoluş sınırları içerisinde değerlendirirler. “Varoluşçuluğa göre insanların varlık diye nitelenebilmeleri için, kendisine uymak durumunda oldukları sabit ve değişmez bir öz yoktur” (Cevizci, 2013: 1590). Aksine insan, kendi özünü, varoluşunu tamamlayarak oluşturur.

Postmodern sanatçılar üzerinde Nietzsche'nin varlık ve varoluş ile ilgili düşüncelerinin etkilerine rastlanır. Alman düşünür, hem özneyi hem nesneyi bir kurgu olarak görür. Heidegger gibi o da varlığın zaman mefhumu ekseninde açıklamaya yeltenir. Ona göre *Güç İstenci*, “insan gerçekliği olarak bedeni, süre kavramını üreten bir dağıtıcı sistem haline getirmiştir” (Plank, 2012: 57). Bunun

anlamı, dışarıdan dayatılan bir zamanla varoluş gerçekleşmez; varoluş, kendi zamanına göre biçimlenir. Batı metafiziğinin varoluş hakikatini örttüğünü düşünen Nietzsche, özün varoluşu belirlediği söylemini reddeder. Aydınlanmacı görüşlerin aksine “insanı düşünen bir varlık olarak tanımlamaz. Ona göre akıl ve şuur, salt yüzeysel fenomendir. İnsan “ben”i dediğimiz şey de, aklın kaynağı olan ve akıl tarafından hiçbir surette anlaşılmayacak olan organizmanın bir parçasıdır” (Warren, 1991: 844). Metin Coşar’ın belirttiği üzere Nietzsche’nin varoluş düşüncesi, ruh-beden düalizminin reddedilmesine ve insanın biyolojisiyle kültürel ve ahlaki varlığının birleştirilmesine dayanır (2009: 7). Alman düşünür, klasik öğretilerden koptuğunu iddia eden ama esasında klasik öğretileri aşamayan aydınlanma filozoflarını eleştirerek bireysel varoluşa vurgu yapar. Günümüzde hak ve özgürlükleri, birey ekseninde değerlendiren ve yorumlayan birçok sanatçının, Nietzsche’nin fikirlerinden etkilendiği gözlemlenir.

XX. yüzyıldaki bilimsel gelişmeler, epistemolojik varlık yorumlarının sarsılmasına ve ontolojik merkezli bakışların güçlenmesine zemin hazırlar. Fuat Bozer, Newton fiziğinin mekanik yapısının, evrendeki varoluşsal gelişmeleri anlamak için yetersiz olduğunu gören düşünürlerin, Kuantum ve İzafiyet teorilerini benimsediklerinden söz eder (2009: 94). Newton fiziğinin, sadece hızı ve limitleri belirlenebilen nesnelere ve olayları inceleyebilmede etkili olduğunun anlaşılması, evreni anlamak için daha sofistike yaklaşımların gerekliliğini ortaya çıkarır. Bilginin sabitliği ve evrenin mekanik işleyişini öngören modern yaklaşımlar, varoluşu da mekanik bir işleyiş içerisinde inceler. Bu da bütün varoluşsal olayların birbirine benzemesine ve kişisel varoluşların olmaması anlamına gelir. Kuantum ve İzafiyet teorileri ise evrende mekanik bir işleyişin ve sabit kuralların olmadığını, varoluşsal olaylarda belirsizliklerin olduğunu öne sürerler. Egzistansiyalistler, her insanın kendi ontik yapısı içerisinde değerlendirilmesine vurguda bulunarak varoluş sürecini kişisel bir düzleme oturturlar. Bunu yaparken de İzafiyet ve Kuantum teorilerinden etkilendikleri görülür.

Egzistansiyalizm sadece *cogito* merkezli düşüncelere muhalefet etmez, aynı zamanda teolojik görüşleri de eleştirir. XX. yüzyılın önemli düşünürlerinden biri olan Martin Heidegger, geleneksel ontolojiden kaynaklanan görüşlerin aşılması

gerektiğini ve varlığın kendisine yönelmenin zamanının geldiğini söyler. Varoluşu merkeze alacak bir bakış için metafiziğin aşılmasının zorunlu olduğunu belirtir (Heidegger, 2009: 10). Ona göre metafizik, var olanı hep var olan olarak tasarladığı için varlığın kendisi üzerinde düşünmez. Bundan dolayı metafizik bakışlar felsefeyi kendi temelinden yani varlıktan koparır (Manav, 2014: 47). Bu yüzden Heidegger, varlık yorumuna asla teolojidekine benzer *a priori* kategorileri dâhil etmez. Çünkü varlığın özüne yönelen yorumlar, varlığın hakikatine temas etmezler. Heidegger’de, “varlık önceden verilmiş bir şey-durumlar toplamı olarak düşünülmez; varlık tam da kendini mevcudiyete getirme olayı olarak düşünülür” (Altuğ, 2012: 137). Varoluştaki belirleyici olan unsur zamandır. Varlık, *an* itibarıyla bir yerde bulunma anlamına gelir ve her *an* kendi başına var olmaya devam eder. Başka bir deyişle *oluşun ötesinde bir varlık yoktur*.

Egzistansiyalistler, hakikatin bütünüyle öznel olduğunu, ahlakî değerlerin kişiyi sınırlandıramayacağını düşünürler. Seçme özgürlüğüne sahip olan insanlar, tercihleriyle kendilerini ortaya koyarlar. Kendilerini ortaya koyarken dıştan kaynaklı problemlere karşı korku, yabancılaşma, bunalım ve hiçlik duygusuna kapılabilirler. Nitekim sanayi toplumu içerisinde varoluş problemi yaşayan insanlar, bu duygulara saplanmışlardır.

Postmodernistler, kendi “ben”lerini evrenin merkezine yerleştirerek varoluş üzerindeki her türlü aşkın gücü reddederler. Zamanın ruhuna uygun bir şekilde benliklerinin oluşturarak eserlerinde varoluşlarını yeniden kurgularlar. Gerçeği kurgusal bir düzlemde ele aldıklarından, “ben”lerinin de kurgulanabileceğini düşünürler. İmaj oluşturmanın varoluşun esası olarak kabul edildiği günümüzde, beden ile ruhlarının sanal gerçekliğin bir parçasına dönüştüğüne inanırlar. Varlığın bilince indirgenemeyeceğini iddia eden postmodernistler, bilinçdışı etkilerinin ve sanatçının dışarıdan müdahalelerinin “ben”in meydana gelmesinde önemli bir yere sahip olduğunu ileri sürerler. Genel olarak postmodern bir yapıtın merkezinde, her türlü belirlenmişlikten kurtulmaya çalışan, kendisine ve çevresine yabancılaşan öznenin varoluş problemleri yer alır.

Murathan Mungan’ın şiirlerine yansıyan varoluş problemi, postmodern sanatçıların yaşadıkları varoluş problemine birçok açıdan benzer. Şair, yerleşik

değerlerin belirleyici etkilerinden kurtularak kendi “ben”ini meydana getirme arzusunda. Asıl varoluşsal sorunun, kişinin kendisi olamamasının olduğunu söyleyerek devlet ve bürokrasinin baskılarından sıyrılıp kendine bir kimlik oluşturmaya çalışır. Özerkliğinin ve özgürlüğünün önündeki dış engelleri aşarak varoluşunu tamamlamayı hedefler. Ona göre bir kişi, kendi kendisini yeryüzünde kurduğunda varoluşunu tamamlar. Şiirlerine yansıyan varoluş problemi, genellikle kişisel yaşamından ve postendüstriyel toplumunun koşullarından kaynaklanır. Mungan, postmodern durum ve kişisel yaşamından kaynaklanan varoluş problemlerini, varoluş felsefesi üzerinden anlatır. Bu yüzden ilk önce onun şiirlerine yansıyan varoluş felsefesine değineceğiz.

Her çağda olduğu gibi yaşadığımız çağda da varoluş problemi, şairlerin kafasını kurcalar. Dinî değerlerin biçimlendirdiği toplumlarda, varoluş problemi bir ıstıraba dönüşmez, çünkü varoluşun manasını açıklayan kaynaklar hemen hemen herkes tarafından kabul görür. Modern çağlarda ise dinî değerlerin aşınması, varoluş probleminin bir ıstırap şeklinde telakki edilmesine ve ifade edilmesine yol açar. Modernist ve postmodern tarzda yazan şairlerin, şiirlerinde en fazla dile getirdikleri varoluş problemi, bireysel varoluş ile ilgilidir. Hayatın anlamını çözümlenmeye yönelmek yerine günümüz şairleri, dış güçler tarafından kurgulanmaya çalışılan benliklerini özgürleştirmeye gayret ederler. Mungan’ın şiirine yansıyan varoluşsal sorunların büyük bir kısmı da bireysel varoluş hakkındadır. Şair, ilk yazdığı şiirlerinden son yazdığı şiirlerine kadar varlık, varoluş, kendi olma, kendinden bir iz bırakma, varoluşunu tamamlama türünden konulara değinir. Varoluş sorgulamalarının çoğu bireyseldir:

*Birey’in önçağı*

*bütün çağların tanığı*

*ne zaman başladı*

*insan tabiatının aykırılığı? (KS: 25)*

Zaman zaman felsefî sorgulamalar geliştirerek sadece bulunduğu an içindeki durumunu anlamaya kalkışmaz, genel olarak varoluşun anlamının peşine düşer. Bunu yaparken de kendi “ben”ini eksen alması, onu postmodernistlerin de beslediği

egzistansiyalistlere yaklaştırır. Şair, varoluşta genel geçer bazı özelliklerin olmasına karşın, tarihsel sürecin insanı kendi varoluşuna yabancılaştırdığını düşünür:

*insan nerede başlar*

*nerde biter belli değil ki (ODH: 89)*

Varoluşun bir belirsizlik üzerine kurulduğunu düşünen şair, aşkın bir gücün varlık üzerinde etkisinin olmadığını savunur. Öznelciliği sarsılmaz bir biçimde kabul ederek varlığı yorumlamaya çalışır. Bu yüzden aşkın bir gücün evreni ve insanı var ettiği fikrini reddeder. Tanrı'ya inanmadığını dile getirmese bile dinlerin varlık hakkında ileri sürdükleri düşünceleri kabul etmez:

*benim için artık din olmadığından*

*soğuk bir deniz gibi kendinden çekilir*

*nedensellik, olasılık, ilkeler (BYUG: 59)*

Bütün dinlerin değişmez özelliklerinden birisi, hayatın anlamını açıklamaktır. Varoluşun amacını sistemli bir şekilde anlatan dinler, kişinin kendisini ve dış dünyayı nasıl algılaması gerektiği ve kendi varlığını nasıl düzenleyeceği noktasında bazı düşünceler ortaya koyarlar. Mungan, din eksenli bir dünya görüşü ile kendisini var etmeye çalışmaz, dini hayatından çıkararak kendisini tamamlar:

*Allah beni terk etti*

*Kendi dağımı kazdım defterime (ED: 15)*

Varoluşu bireysel düzleme çekebilmek için Tanrı düşüncesini aradan çıkarmaya kalkışan şair, dinî öğretilerin varoluş hakkında ileri sürdüğü bilgilerin problemli olduğuna inanır. Ona göre geleneksel görüşler, bilinmezlik dışında bir şey ortaya koymazlar:

*Varoluşumuzun sorunlarıyla magmalaşıp*

*Şeyleşmiş insanlığın bilgisiyle tabakalanan*

*bir bilinmez daha. Şeytanın mı, yılanın mıydı*

*blöf: elmayla insanlığın uykusundan kovduran (KS: 80)*

Mungan, din ile arasına mesafe koymasına rağmen dinî literatürden beslenmeye devam eder. İncil'in yaratılışla ilgili kısmını bir bilinmez olarak değerlendirir. Çünkü İncil'e göre İblis, yılanın suretine girerek yasak meyveden yemesi için Hz. Havva'yı ikna eder. Yasak meyveden yiyen Hz. Havva ve Hz. Adem çıplak bir şekilde cennetten kovularak yeryüzüne sürgün edilirler. İncil'de, yılan suretine giren İblis, Hz. Havva'ya "Tanrı biliyor ki, o ağacın meyvesini yediğinizde gözleriniz açılacak, iyiyle kötüyü bilerek Tanrı gibi olacaksınız", der (Kutsal Kitap, 2009: 3). Şair, bu anlatıyı çelişkili bulmasına karşın insanlığın yeryüzüne fırlatılarak insan olduğunu düşünür. Dinî anlatıyı yorumlarken Hegel'in düşüncesine yaklaşır. Hegel'e göre insan ilk günahı işleyerek kendinden varlık olmaya bir adım atmıştır. İnsan kendi için bir varlık olarak tinden ayrılmıştır. Cennet insanın kendisi olabilmesi için elverişli değildir, bu yüzden ilk günah insan olmaya atılan ilk adımdır (Hegel aktaran Lucaks, 1985: 65). Şair, yaratılış anlatısında her ne kadar bir çelişkinin olduğunu vurgulasa da insanın varoluş sürecinin anlaşılması açısından bu anlatıyı önemli bulur. Nitekim insanın yaratılmasına rağmen varoluşunun eksik olduğunu yine dinî literatüre başvurarak ifade eder:

*İsa! Bitmemiş insandır*

*yaşadıkça tamamlanır (STN: 50)*

Şair, varlık ve varoluşla ilgili endişe yaşar, fakat yaşadığı endişenin kaynağını metafiziğe bağlamaz. Hatta varoluş üzerindeki bütün güçlerin kalkması gerektiğini dile getirir:

*çılgınlıklarınızı törpüleyen metal dünya*

*ne tanrı istiyoruz ne patron (MT: 59)*

Üniversite yıllarında sol gruplarla temasta olan Mungan'ın düşünceleri üzerinde Marksizmin etkilerini görmek mümkündür. Tanrı ile patronu aynı kategoride değerlendiren şair, modernite ile çehresi değiştirilen dünyanın *metalleşen* yapısının insan varoluşunu tehdit ettiğini anlatır. Ona göre patron, kapitalizmin sembolü; Tanrı dinin sembolü olarak insan varlığını tehdit eder. İnsan olmanın

yolunun Tanrı'yı reddetmekten geçtiğini söyleyen Marx'a göre Tanrı'yı tanımamak ve din ile özel mülkiyeti ortadan kaldırmak insanî bir harekettir (2007: 72). Marksist düşünceye göre kişi, kendisini ne kadar dine verirse o denli az kendisi olur ve bir işçi, ne kadar meta üretirse o denli az kendisi olarak kalır. Şair, Marksist ideolojiyi bireysel düzlemde ele alır. Marx'ın genel yaklaşımını bireyselleştirerek kendi varoluşunu, hem Tanrı'nın hem de kapitalizmin etkisinden kurtarmaya çalışır. Radikal komünist fikirleri, varoluşçu felsefeye uyarlayarak insanın nesnel bir biçim alabilmesi için varoluşsal durumuna odaklanır. İlk şiir kitaplarındaki Marksist yaklaşımları zamanla terk ederek postmodern söyleme yaklaşır. Varoluş problemine, üst yapı-alt yapı perspektifi yerine daha çok birey eksenli yaklaşarak hayatı anlamlandırmaya çalışır. Varoluşu hiçlik, oyun, belirsizlik kavramları çerçevesinde değerlendirir ve eserlerine postmodern durumun ruhunu yansıtır:

*error error error*

*eşyanın doğasına en uygun*

*kavram: oyun (MT: 68)*

Bilindiği üzere postmodern sanatçılar, sanat ile birlikte bütün hayatı bir oyun olarak değerlendirirler. Hayatı bir oyun ve nesnelere de bu oyunun birer unsuruna dönüştüren şey, insanların gerçeği algılama biçimleridir. Postmodern durumda, yaşam imajlara teslim olur, imajlar gerçeği temsil etmekten ziyade gerçekliği belirler. Günlük yaşamda tüketilen nesnelere, Sarup'un ifadesine göre sonsuz göstergeler oyunu meydana getirir (2010: 225). Göstergeler oyunu içerisinde kişi, özgürlük duygusu hisseder fakat oyunun kuralları, imajların sürekli değişmesi doğrultusunda farklılık gösterir. Bu da insanın sürekli bir belirsizlikle yüzleşmesine neden olur. Mungan, bundan dolayı nesnenin doğasında hatalı (error) bir yapının bulunduğunu söyler.

Egzistansiyalizmde varoluşun tamamlanması önündeki en büyük engel dış gerçekliktir. Dış gerçeklik aşılmadan birey varoluşunun anlamının farkına varamaz ve kendisini gerçekleştirmez. Dış gerçeğin baskısını aşmaya çalışan şair, içinde bulunduğu durumu değiştirmek ister:

*Geçiş yok dördüncü boyuta*

*Orada, saydam karanlığında herkesin beklerken kanlı doğrular*

*Aklın buzul çağındayız daha (MT: 15)*

Şair, varoluşu görünen gerçek ile sınırlı tutmaz fakat görünmeyeni veya öteyi, din çerçevesinde açıklamaya da kalkışmaz. Ona göre varlığın görünen sınırlarının ötesine geçmek için insanın aklını kullanması gerekir. Ama şu an itibariyle insan akli, bunu gerçekleştirecek kudrete sahip değildir. Kişinin kendi varoluşunu gerçekleştirebilmesi için kendisinin ötesine geçmesini dillendirmesine rağmen *kilitletiğim var oluşumdan çıkamıyorum* (ED: 96), der. İnsanın, yeryüzünü yeniden düzenlerken günah ve suç işleme hakkını elde ettiğini ifade eder. Ona göre insan, kendi varoluşundan sorumludur fakat bu sorumluluk onun yalnızlık ve hiçlik duygusuna kapılmasına mani olamaz:

*ne kadar yalnız olduğumuzu anlamanın*

*ümitsizliği, hiçliğin önemi, var olma çekingenliği (ET: 110)*

Modern insanın önemli çıkmazlarından olan yalnızlık, ümitsizlik, yabancılaşma Mungan'ın ruhsal olarak bunalmasına yol açar. Söz konusu duyguları içselleştiren şair, bu ruh halleri vasıtasıyla kendi varlığını sorgular:

*biz neyiz asıl:*

*hiç kimse ya da rehine (İH: 72)*

Varlığın anlamı sorgulamayla anlaşılır. Bunun farkında olan şair, varoluşu ve varlığı sorgulayarak belirsizlik ve anlamsızlığın hüküm sürdüğü çağımızda bir arayışa girer. Fakat hem dinden kopması hem de Marksizmi yetersiz bulması derin bir hiçliğe sürüklenmesine sebep olur. *İkinci Hayvan* kitabındaki *Suyun İçindeki Tünel* adlı şiirinde varlığın anlamını ararken hiçlikten ve belirsizlikten henüz kurtulamadığı görülür:

*hangi varoluş yol olur seçimize*

*Suyun içindeki tünelden geçerken*



*anlamadan hissettiğimiz sırların işlevi var mıdır*

*hangi işareti bekleriz*

*kendimizde saklı kainatın bilmecelerinden*

*savunmanın kabuğu korur mu bizi*

*18. sırrın anlamından*

*ya da 180 gr. gerçeklik yeter mi hepimize? (İH: 73)*

Kendisinde ve evrende varoluşsal bir gizemin mevcut olduğunu düşünen şair, varoluş probleminin yanıtını bulamaz. Varoluş bilmecesini yine kendinde mevcut olduğunu düşünür, fakat bu bilmeceyi henüz çözememiştir. Şiirde kullandığı on sekiz sayısını insan varoluşuyla bağlantılı biçimde kullanır. Annemarie Schimmel, on sekizin sayısal değerinin hem Hristiyanlık'ta hem de İslamiyet'te varoluşla alakalı olduğunu söyler. Hayy (yaşam) sözcüğünün sayısal değeri on sekize denk gelir. İslamiyet'te başlangıç cümlesi olan Bismillahirrahmanirrahim'de on sekiz sessiz harf vardır. Bu sözcükten türetilen 180 bin âlem bütün yaratılan varoluşu temsil eder (Schimmel: 2000: 243). Mungan, dinî öğretilere göre varoluşu açıklamak istemez, bu yüzden dinî öğretilerin etkisinden sıyrılarak konuya yakalamaya çalışır. Fakat yukarıdaki şiirde de görüldüğü üzere dinî literatürden bütünüyle kopamaz. Dinî malzemeleri kullanmasına karşın hayatı anlamlandırmak için din dışında bir kaynak arar. Bu yüzden dinî öğretilerin aksine kişinin kendi varoluşundan sorumlu olduğunu anlatır:

*bir ara kablosu bütün öğrendiklerimizle*

*sorumluyuz varoluş gerçeğine (İH: 101)*

Şair, egzistansiyalistler gibi varoluşun kişisel bir problem olduğunu ve kişinin kendi varoluşunun sorumlusu olduğunu düşünür. Egzistansiyalizme göre kişi eylemleriyle varoluşunu tamamlar, varoluş ile ilgili her türlü öz bir yanılsamadan ibarettir. Bu düşüncelere rağmen egzistansiyalizm insanın varoluşuyla ilgili bütün problemlere cevap veremez. Mungan da varoluş sorumluluğunu insana yüklemesine karşın varlığın ve hayatın anlamı hakkında bir sonuca varamaz:

*varlık hiçlik yok oluş diriliş töz ve cevher*

*genişleyen evren*

*sonsuzluk, an meselesi (G:86)*

Şair varlığa anlam vermek bir yana hiçlik ve özün varlıkla karıştığından söz eder. *Bing Bang* (Büyük Patlama) teorisine göndermede bulunarak varlık durumunun sürekli sonsuza doğru genişlediğinden bahseder. Bu sınırsız genişleme içinde, varlık ile hiçlik iç içe geçer ve varoluşun anlamından giderek uzaklaşılır. *Gelecek* kitabındaki *Kanıt, sonra dil* adlı şiirinde varoluşun anlamının unutulduğunu şöyle dile getirir:

*Dünya kanıtıdır evrenin*

*bizim için*

*bizim gibi*

*onun da hatırlamıyor oluşu*

*başlangıcını*

*gizeminin*

*madem burada*

*madem doğduk*

*dilini bulmak gerekir*

*yaşama sözleşmesinin (G: 78)*

İnsanı merkeze alan bir varoluş düşüncesi geliştiren şair, yaşadığımız dünyanın, evrenin en büyük kanıtı olduğunu ve dünyanın anlamını kaybettiğini ileri sürer. Buna düşünceye göre varlığın ve varoluşun anlamı da kaybedilmiştir. Bu çıkmazla karşı karşıya kalınmasına rağmen kişi, kendi varoluşunun dilini keşfederek hayatın anlamını öğrenebilir. Mistik bir atmosferde düşüncelerini dile getirmesine rağmen şair, dinî açıklamalara başvurmaz. Olabildiğince bireysel bir perspektif geliştirerek hem kendi varoluşunu hem de evrenin var olma halini anlatır. Bunu yaparken de dinî öğretilerin, varlığın özüne yaptıkları vurguları görmezden gelir:

*şu an mevcut değil geçmiş de gelecek de*

*sabit olan yanılısamaların şimdisi*

*görünmenin küresinde (G: 92)*

Mungan, varlığı bütünüyle içinde yaşanan *ana* göre değerlendirir. Bergson'un felsefesini hatırlatan yukarıdaki dizelere göre içinde bulunan *an* varlığın asıl durumunu ifade eder. Bergson'da yanılısamalarla baş etmek temel problemlerden biridir. Zamanın kişi tarafından üretilen bir olgu olduğunu düşünen Fransız filozofa göre farklı zaman anlayışları, farklı uzay anlayışlarını ortaya çıkarır. Böylece yanılısamalarla baş etmek zorlaşır. Çünkü farklı zaman ve uzaylar, neyin algılamaya neyin anımsamaya karşılık geldiğini zorlaştırır (Deleuze, 2005: 57). Mungan, *an* içinde varlığın yansıma olarak belirmediğini söylerken varlığın bir özünün olduğu düşüncesine de muhalefet eder. Zamanın, kâinatın ve varoluşun da bir kurgu olduğunu düşünür. Ona göre “zaman dediğin hatıralarımızla aramızdaki mesafedir. Bu mesafede yer alan özneler, nesnelere, olgular görüş alanımızın dışına çıkınca zamanı hissediyoruz” (189S: 109). Başka bir ifadeyle insan zamana bağlı değildir, zaman insana bağlıdır. Buna göre insanın zamansallığı, varlık olarak kendisinin ve dış gerçeğin farkına varması ile mümkündür. Dış gerçek ile arasına mesafe girdiğinde ise zaman olgusu hakkında konuşmaya başlar.

Varlığın bir öze sahip olduğunu iddia eden özcü görüşler, varoluşun önceden belirlendiğini öne sürerler. Mungan ise zamanı bireysel bir olgu olarak değerlendirerek varlığın andan ibaret olduğunu söyler. Buna göre varlığın özü, varlıktan bağımsız bir şekilde belirlenmemiştir. Varlık, tek başına kendini zamanın içerisinde bir yanılısama olarak ortaya koyar. Şimdiki zaman içerisinde var olurken de bireysel yaşantıyı öne çıkarır. Şair, varoluş ve zaman arasındaki ilişkiye değindiği gibi insanın düşkünlüğüne de değinir:

*Seyyar bir fotoğrafçının dikkatiyle, dünyaya düşen bir*

*adam gibi, gezinmiyorum kendi sokaklarımda (YS: 54)*

Bu dizelerde egzistansiyalist felsefe daha da belirginleşir. Şair, hem dünyaya fırlatılmış, düşmüş bir varlık olarak kendisini görmesi açısından hem de varoluşu

kamusal olandan bireysele indirgemesi yönünden egzistansiyalizme yaklaşır. Egzistansiyalist filozoflardan Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman* adlı eserinde varoluşun, *Dasein*<sup>38</sup> dediği varlığın yeryüzüne fırlatılması ile başladığını ifade eder. Alman filozofa göre *Dasein*'in “müstesna oluşu, onun bir var olan olarak kendi varlığını icra ederken bizatihi kendi varlığını mesele etmesinden kaynaklanır” (Heidegger, 2011: 12). *Dasein*'in fırlatılmışlığından kastettiği ise insanın doğduğu aileyi, zamanı ve yeri seçmemesidir. Heidegger'in varoluşçuluğunda insan düşkün ve kamusal olmasından dolayı özgünlüğünü kaybetmiştir. Mungan, düşkünlüğünün ve fırlatılmışlığının farkına vararak kendi edimleriyle varoluşunu gerçekleştirebileceğine inanır.

Şair, varoluşu öznenin kendisinden kopuk bir şekilde ele almaz. Kişinin bedende meydana geldiğini, ruhun karanlık bir alanda bulunduğunu dile getirir:

*yalnızca bedendir doğan*

*ruh karanlıkta kalır gene*

*bizle oradan konuşur (G:79)*

Varoluşun bedene indirgenmesinin egzistansiyalist felsefe ile yakın bir ilişkisi vardır. Egzistansiyalist düşünür Gabriel Marcel, “*ben* ancak cisimleşmiş, varlık olarak var olabilir” (Colette, 2006: 75) derken his, düşünce, duygu gibi ruhun alanıyla ilişkilendirilen birçok unsurun bedene ait olduğuna göndermede bulunur. Kişinin bir bedene sahip olmadığını ama kişinin bir beden olduğunu ileri sürer. Mungan'ın düşüncesinde, ruhun kesin bir şekilde reddedildiği iddia edilmese de dinî öğretilerin varlık görüşlerinin şüpheyile karşılandığı söylenebilir. Şaire göre din, “bir aydınlanma yolu olduğu kadar, bir körleşme yoludur” (BKD: 150). En büyük körleşme ise varoluşun maddi temellerden koparılmasıdır. Bu yüzden şair, varoluşun maddi temellerini, kısmen diyalektiğe dayanan ama büyük ölçüde bireysel edimlere göre şekillenen yasalar olarak kabul eder. Ayça Atikoğlu'na verdiği bir röportajda, bütün varoluşunu zihninde toparlamaya çalıştığını söyler. Varoluşunun sınırlarını zihninde çözeceğini ve kendi eylemleriyle olgunlaşacağını ifade eder (Atikoğlu,

<sup>38</sup>Heidegger, *Varlık ve Zaman*'da *Dasein* kavramını sık sık kullanmasına rağmen insanı kastettiğini söylemez, fakat bütün yorumlarının insan ile ilgili olduğu anlaşılır.

2007). Ona göre hangi açıdan ele alınırsa alınsın varoluş, kendi sınırlarını aşma anlamına gelir ve kişi kendi bedeninde, cisimleşmiş zihniyle kendini oluşturur. Bu oluşturma eyleminin kaynağı aşkınsal bir güç değil, doğrudan insanın maddi varlığıdır. Şaire göre varoluşla ilgili en büyük problem de burada başlar. “İnsanlar varlıklarını hissedemiyorlar; ego bir türlü kendine yerleşemiyor. Bir varlık olarak, kendi tanımına kavuşamıyor hiçbir bünye” (M6D: 74). Esasında Mungan, şiir vasıtasıyla egosunun farkına varmaya ve onu başkalarına duyurmaya çalışır. Northrop Frye’nin dediği üzere şiir; ahlak, hakikat veya güzellik için vasıta olabilir, ama şair yazarken egosunun peşine takılıp gider (Frye, 2015: 144). Şiir sanatında dile gelen asıl konu şairin egosu ve egosuyla ilgili problemlerdir. Mungan, şiirlerinde birçok temayı işler fakat asıl odaklandığı tema aslında egosudur. Bundan ötürü eserlerindeki varoluşsal sorunların kaynağı daima kendisidir.

Şaire göre insanın ontik bir bütünlüğe sahip olabilmesi ve bağımsız bir kişilik olarak kendini ortaya koyabilmesi için öncelikle varoluşunu gerçekleştirmesi gerekir:

*ne kadar varsam*

*o kadar kimseyim kendime (TSS: 19)*

Kişinin varoluşunun farkına varabilmesi, ancak kendi varlığı hakkında düşünebilmesi ile gerçekleşebilir. Genel olarak Mungan’ın şiirlerine bakıldığında varoluşun *kendi olma* problemi çerçevesinde ele alındığı gözlemlenir. Onun varoluşa yaklaşımı pozitivist bir anlayışla hayatı yeniden düzenlemeye kalkışan yaklaşımlardan ve dine dayanan anlayışlardan ayrılır. O, egzistansiyalistler gibi ilk önce varoluş sorununa odaklanır ve bireysel gerçekliğini varoluşun merkezine yerleştirir. Bu yüzden varlık görüşünü insanî ve maddi bir anlayış üzerine temellendirir. Fakat maddi temellere dayanan varlık görüşünde bilimsel yöntemlere yer vermemeye dikkat eder. Karl Jaspers’in felsefi dünya yönelimi dediği bir bakışla bilimin evrende keşfedemediği varoluşsal hakikatin peşine düşer. İnsanı bir varlık olarak değil de bir varoluş olarak ele alarak varoluşu, olmuş bitmiş bir olgu olmaktan çıkarır ve bir süreç gibi ele alır. Böylece insan, onun şiirinde bilimin bir araştırma nesnesi olmaktan çıkar; evrende kendini tamamlamaya çalışan etkin bir bireye dönüşür.

Egzistansiyalist felsefeye göre bilimsel incelemeler, ancak nesnelere bilgisine ulaşabilir, varoluşun hakikatine ulaşamaz. İnsan varoluşunun bir şimdiler dizisi içerisinde kendini her an ortaya koyması, bir nesne olarak incelenmesini engeller. Olsa olsa bir an içerisindeki durumu ortaya konulabilir. Mungan'ın, Marksist felsefeden ve dinden kopmasının nedeni, her iki sistemin varoluşu sınırlayarak anlamlandırmaya çalışmasıdır. Ona göre insanın sadece var olması, varoluş anlamına gelmez. Oysaki Marksizm ve din var olan insanı yorumlamayarak varoluşu sınırlandırır. Metafizik bakışa göre biçimlenen dinler, varlığı bir özden kaynaklandığını iddia ettiklerinden varoluş olgusunu bir anlamda sabitler ve insanın tarihsel bilincini, zamansallığını göz ardı ederler. Marksizm ise Sartre'ın ifade ettiği üzere insanı fikre hapseder, hâlbuki varoluş, insanı hayatın her yerinde aramaya koyulmalıdır (Sartre, 1988: 40). Denilebilir ki şair, dinî görüşlerin ve Marksist ideolojinin günümüzün karmaşık düzeninde insan doğasını açıklamak için yetersiz olduğunu düşündüğünden egzistansiyalist felsefeyi benimsemiştir. Nitekim yalnızlık, yabancılaşma, ölüm, kaçış gibi temaları işlerken çoğu kere egzistansiyalist felsefenin kavramlarına başvurur. Bu konuya temaları işlerken geri döneceğiz.

Şairin varoluş problemi, daha çok kişinin kendisi olmasıyla ilgilidir. 1980'lerden sonra hızla tüketim toplumuna evrilen Türkiye'nin koşulları içerisinde bir varoluş olarak kendisini gerçekleştirmesine engel olan durumları sürekli dile getirir. Hız, iktidar, yerleşik değerlerin baskısı, gelip geçicilik, ötekilik, yalnızlık, yabancılaşma, moda gibi kavramlar çerçevesinde durumunu anlatır. Egzistansiyalist felsefenin, insanın sınırlarda yaşamasının varoluşunun farkına varmasını sağlayacağı düşüncesine bağlı bir şekilde kendisini tanımlar. Ölüm, kaygı, acı gibi sınırdaki yaşamayı gerektiren durumları, postmodern durum ile harmanlayarak günümüz insanının varoluşsal sorunlarını dile getirir.

Mungan'ın eserlerinde, birçok varlık biçimine ve bu varlık biçimleriyle ilgili birden fazla probleme rastlanır. Başkaldıran varlık, tüketen varlık, yalnızlaşan varlık, parçalanmış varlık, kurgulanan varlık ve baskı altında tutulan varlık gibi. Şair, kurgulanan ve baskılanan varlık problemini, sanayi sonrası toplumların genel yapısıyla birlikte ele alır. Özellikle bireysel varoluşu engelleyen durumlara sık sık göndermede bulunarak çağın, bireyi baskı altında tutan yapısını anlatır:

*verili hayatların mühürlediği kimlik kartlarımızla*

*bir geçiş toplumundan geçecek mi tarihim*

*ne vakit yüzleşecek ışıkla*

*aklımı yurt edinmiş karanlık suallerim ey kimsesiz bakışlı kalabalıklar (KS:*

15)

Varoluşun anlamı, kişinin kendi vaziyetini sorgulamasıyla ortaya çıkar. Şairin yaşadığı çağda ilk olarak fark ettiği şey, bireyin, tercihlerinin dışında bazı kalıplara göre biçimlendirilmeye çalışılmasıdır. Varoluşu kendini gerçekleştirmek ile eş değer olarak gören Mungan, varoluşunun dayatılan kimlikler ile biçimlendirilmeye çalışıldığını ve bunun kendisinde ciddi bir endişe oluşturduğunu söyler. Zihnini kurcalayan problemlerin cevabının ise bakışsız kalabalıklar tarafından verilmediğinden yakınlıkla söz eder. Kimlik sahibi olma ve kimliği meydana getirme, şair için büyük bir sorundur. Bu yüzden kimliği, siyasî ve sosyal içeriklerin ötesinde varoluşsal bir kavram olarak kullanır. Kimlik, toplumsal bir varlık olarak kişiye ait olan özellikleri belirtir, onun diğerlerinden farkını yansıtır. Esasında kişinin kendini tanıma ve tanımlaması, kimlik (identity) üzerinden gerçekleşir. Gordon Marshall, eski çağlarda kimliğin değişmeyen bir öz olarak kişide var olduğunun düşünüldüğünü, günümüzde ise psikolojik ve sosyolojik yaklaşımların kimliğin kurgulanmış yönüne vurgu yaptıklarını belirtir (Marshall, 2014: 405). Mungan'ın kimliğe yaptığı vurgu da kurgulanan yönüyle ilgilidir:

*Siz ey! Kimliklerini maskelerine gömenler*

*elyazması alınyazınıza ayna tutan*

*İktidar! Sürgün'e de rol yazmıştır sakının*

*bir Geçiş Toplumu Müsameresinde*

*sakın figüran olmayın (KS: 46)*

Şair, iktidara, kimliği biçimlendiren ve onun sınırlarını belirleyen güç olarak yaklaşır. İktidar, mutlak güç olarak kişinin kaderini belirleyen bir hüviyete sahiptir. Mungan, Foucault'cu bir anlayışla iktidarı, siyasî bir kurum olmanın dışında, bireyin

varoluşunu sarmalayan bir ağ olarak değerlendirir. İktidarın belirlediği kimliklerin yaşamı, düzmece (kurgu) bir yapıya büründürdüğünü düşünür:

*bir şeyler taksitle karşılanıyor metafiziğin simgelerinden*

*boşlukta kalmasın diye*

*düzmece hayatımızın tedirginliği (KS: 53)*

Yaşadığımız çağda iktidarın çekim kuvvetinin dışına çıkmak neredeyse imkânsızdır. Bilim, ahlak ve ideolojik söylemler, iktidarın çekim alanına girdiklerinde insan ile ilgili hakikatleri unuturlar veya saptırırlar:

*İktidar'ın manyetik alanında*

*yani meşru yerçekiminin,*

*İlmin, Ahlakın, ResmiDilin ve her cins İdeolojinin elbirlik unuttuğu*

*gönülyordamı insan gerçeği belki de şuydu:*

*altı da bir, üstü de birdir Bilincin. (KS: 75)*

Mungan, iktidarı sadece siyasî bir kavram olarak kullanmaz. İktidarın her şeyden önce bir güç olduğu ve kendisini kullananı güçlü kıldığını söyler. Bir yazar veya bir şair de kendine göre bir iktidar alanı oluşturabilir. Fakat edebiyatçının iktidarı kullanmak için bir güce sahip olması gerekir (M6D: 69). Şair, kişiyi baskı altında tutan iktidarı olumsuz bulurken sanatçının oluşturduğu iktidara iyimser yaklaşır.

Bireyin tarihsel bir bilince sahip olduğunu düşünen şair, varoluşun kişinin kendisini bazı değerlerde temellendirmesi ile gerçekleşeceğine inanır. Fakat yaşadığımız çağ, kişinin kimlik krizleri yaşamasına ve tarihsel bilincinin ayırdına varmasına engel olur.

*kimlik krizlerinde yağma gardıroplar*

*tarih her bireyin için*

*bir sonuca bağlanmış değil (MT: 68)*



Ayrıca modern devletlerde, kimliklerinin otoriteler tarafından baskı altında tutulması, bireyin özgürlüğünü ve özerkliğini sınırlamaktadır. Kimliği elde eden bir varlık olmaktan ziyade kimliği verilen birine dönüşen insan, kurgulanmış birey olarak kabul edilir. Şair, modern devlet iktidarlarının bu yönünün kişinin, eylemleri sayesinde dünyayı ve kendisini düzenlemesine engel olduğunu, bu yüzden kişisel varoluşu gerçekleştirecek kimliklerin unutulduğunu dillendirir:

*apansız polisin bizden sorduğu kimlik:*

*dışımızdaki nedenlerin sahibi hayat...*

*Kusura bakmayın memur bey kimliğimi tarihte unuttum (ET: 102-103)*

Mungan'a göre günümüzde varoluş, bütünüyle çevrelenmiştir. Her şey sahte, her şey kurgu, her şey düzmecedir. Hayata ait olduğunu düşündüğümüz şeylerin sanal kimlikler meydana getirdiğini ironik bir anlatımla şöyle ifade eder:

*asma hayat, takma köprü, sanal kimlik*

*stüdyo malı yaşayanlar*

*Hayat sandığımız şeyleri izlediniz*

*şimdi reklamlar... (İH: 84)*

Şair, iktidarın ideolojik aygıtlarından biri olarak kabul ettiği teknolojinin kimlikler üzerindeki etkisine değinir. Bilindiği üzere postmodern düşünce bireyselliği ve özgürlüğü sağlayamadığı için moderniteyi eleştirmiştir. Oysaki postmodern durumu yaşadığımız günümüzde, teknoloji ve medya başta olmak üzere birçok unsur kişinin kimliği üzerinde baskı oluşturur. Şair, bu gerçekten yola çıkarak özellikle televizyon ve bilgisayar gibi insanları ekrana bağlayan araçların sanal kimlikler, sahte hayatlar oluşturduğunu ifade eder. Onun bu düşünceleri postmodernist teorisyenlerin görüşleriyle uyuşur. Marshall McLuhan, elektronik çağ dediği yaşadığımız zamanda insanların özel kimliklerini kayb ettiklerini, bilgisayarlaştırılmış yüksek hızlı veri yayınlarının insanların farkına varmadan kimliklerini dönüştürdüğünden söz eder (McLuhan, aktaran Altay, 2005: 45). Şair de teknolojinin hızlı bir şekilde her şeyi evrenselleştirdiğini ve gerçeği en kısa zamanda her yere ulaştırarak kimliksizleştirdiğini anlatır (BKD: 104). İnsanlar oturdukları

yerden her an, her yerde istedikleri yere ulaşabilirler. Bu durum, Mungan'a göre kimliksiz bireyler ortaya çıkarır, çünkü bireyin kimliği ait olduğu yere içkindir. Küreselleşme politikaları, aitlik hissini ortadan kaldırarak her şeyi iç içe karıştırmıştır. Bireysel farklılıkların ve kimliklerin öncelenmesi gerekirken iktidar, şiddet uygulamadan insanları, tek tipleştirir. Bundan dolayı insanın kendi eylemleri sonucunda varoluşunu gerçekleştirme tehlikeye düşmüştür. Varoluşunu kendi başına gerçekleştiremeyen birisini kimse dinlemez, kalabalıklar içerisinde sıradanlaşır ve kaybolur. Böyle bir durumun ortaya çıkmasının müsebbibi perde ardındaki iktidardır:

*Yirmi birinci yüzyılın paslı eşiğinde bizi, sizi kim dinler?*

*Dişleriyle devirirken kulelerini filler (KS: 78)*

Richard Sennett'e göre çağımızda otoritesiz bir iktidar oyunu sergilenmektedir. Bu iktidar oyununda varlığını bir amaç doğrultusunda ortaya koyan insan, yerini ironik insana bırakır. İronik insan, benliğin sürekli değişmesi, varoluşun bir yere oturtulmaması anlamına gelir. Sorumluluktan kaçan çağın insanı esnek bir kişilik sergiler (Sennett, 2012: 116). Mungan'ın şiirde, çağımızda otoritesiz iktidar erkleri tarafından *kişisizleştirilen* varoluş biçimleri anlatılır. İktidar, her şeyin üzerinde hâkimiyet kurarken, bireyi adeta kendine göre yeniden tasarlar. Politikasını çağın gerekleri ve değerleri olarak insanlara sunar:

*çağın bizi kuşattığı değerlerden uzak kalmayan yerleştirildiğimiz-*

*gündelik metinler (MDM: 37)*

Şair, bireysel varoluşun neredeyse imkânsızlaştığı günümüzde oluşturulan sistemin dışına çıkmanın zorluğunu; *verili Hayatından vazgeçmek isteyen abdal olur* (KS: 90), dizesiyle anlatır. Sanayi sonrası dönemde, toplumsal yapı dönüşüm geçirerek daha da karmaşık bir hal alır. Öncelikle iktidar, göz önünden giderek uzaklaşmasına rağmen medya, internet, televizyon gibi yumuşak şiddeti uygulayacak araçlar edinir. Bu dönemde kamusal alan ile özel alan arasındaki ayrımlar neredeyse ortadan kalkar. Daha önce siyasî argümanlara dışarıdan maruz kalan bireyler, artık kitle iletişim araçları vasıtasıyla her an her yerde siyasî argümanların baskısına

maruz kalırlar. Kapitalist politikalar, bireyi eğlence ve tüketime alıştıırken hayatın aynı zamanda belirsizliğe doğru sürüklenmesine yol açar. Her an değişen yaşam biçimleri, kişinin kimliğini oluşturmasını sorunlu hale getirir. Mungan, bu yüzden çağımızda kimlik sahibi olmanın varoluşsal bir problem olduğunu belirtir:

“Olmak” ve “Kimlik” her zaman derdim oldu. Yazdıklarımında olmanın, kendim olurmanın, kendini yeniden yapmanın, bir kimlik edinmenin, kimliğini yaşamının da zorlu kimliklere hapsedilmenin sorunlarına sıkça rastlanır. Bu konulardaki Söz’ün, şimdiye oranla daha az üretildiği, daha eski tarihlerde yaptığım söyleşiler ya da yazdığım yazıların başlıklarında da görülür bu eğilimim: “Gençliğin kimlik arayışı”, “Genç ölmek değil genç olmak”, “Farklı olmak ve ait olmak” vs (M6D: 73-74)...

İnsanın varoluşu ve varoluşunun anlamı bu dünya ile kurulan ilişkiye göre biçimlenir. Şair, teknolojik gelişmelerin baş döndürücü şekilde ilerlediği çağımızda insanların dünya ile kurdukları ilişkilerin zayıfladığını söyler. Ona göre “hiçbir şekilde müdahale edemediklerini düşündükleri bir dünyada yaşıyor insanlar; artık kendilerini bu dünyaya ait hissetmiyorlar” (M6D: 78). Bütün dünyada, insanlar kendilerini yaşadıkları çağa ait hissetmemeleri, yeni kimlik arayışlarına girmelerine neden olur. Bir yandan değerlerin globalleşmesi, öbür yandan radikal dinciliğin ve aşırı milliyetçiliklerin yükselmesinin sebebi insanların kendilerini bu çağa ait hissetmemeleriyle ilgilidir. Başka bir deyişle kimliksizlikten kaynaklanan varoluş sorunları, radikalleşmeyi tetikler. Postendüstriyel çağda, tüketime ve eğlenmeye alıştırılan insanlar, büyük bir anlam kaybı yaşarlar. Hayatın ve varoluşun anlamını bu kez radikalleşerek elde etmeye çalışırlar.

Mungan, yaşadığı dönemi varoluşu gerçekleştirmek açısından bir tür sorunlar yumağı olarak görür. Tarihsel bilince sahip olmanın değer kaybına uğradığına ve insanın önceliklerinin sürekli değişiklik gösterdiğine dikkati çeker. Ona göre “kimlik mücadelelerinin başka bir sapağındaız ve aşıldığını sandığımız yolların ne kadarının aşıldığını tam olarak bilemiyoruz, çünkü şimdi bütün durumlar sis içinde” (227S 2010: 7). Bu karmaşa ve belirsizlik ortamında hem var olmak hem de kimlik taşımak bir sancıya dönüşür. Postmodern zamanların bulanık hali kişiyi bu dünyaya ait olduğuna bir türlü ikna edemez. Şairin düşüncesine göre böyle bir durum içinde varoluş teatral bir hal alır.

Şaire göre, günümüzün en büyük problemlerinden biri iletişim, ulaşım gibi insanları birbirine yakınlaştıracak araçların ilerlemesine rağmen insanların giderek birbirinden uzaklaşmasıdır. Egzistansiyalistlere göre varoluş bireysel olmasına rağmen kişi asla tek başına varoluşunu yaşayamaz, başkalarıyla iletişime ve etkileşime geçmesi gerekir. Postmodern toplumda, iletişim araçları yaygınlaşmış hatta günlük hayatın vazgeçilmezleri haline çoktan gelmiştir. Sosyal medya olgusu, cep telefonları sayesinde varlığımızın bir uzantısı, bir parçasına dönüşmüştür. İletişim imkânlarının bu denli gelişmesine karşın iletişimin içeriği ve ifade ettiği anlam değişmiştir. Mungan, iletişim çağı diye adlandırılan bu dönemi yalnızlaşma dönemi olarak görür:

*kalın bir kireç tabakası altında bütün duygularımız  
saat farkı var en yakınımızdakiyle bile aramızda  
demek ki o kadar da sebepsiz üşümüyoruz (MDM: 72)*

Şairin, iletişimsizliği varoluş problemi düzleminde ele almasının bazı nedenleri vardır. Ona göre “duygularımız, sanıldığından çok daha fazla toplumsaldır” (BKD: 96). O, bireyselleşmeyi, kendini toplumdaki soyutlama anlamında kullanmaz; varoluşun bireysel bir çabayla gerçekleştiğine inanır. Kişinin kamusal bir varlık olduğunun farkına varmadan varoluşunu tamamlaması düşünülemez. Kamusal bir varlık olarak da insanın çevresiyle sağlıklı etkileşime ve iletişime geçmesi gerekir. Oysaki günümüz toplumunun şartları, bireylerin birbiriyle sağlıklı iletişim kurmasını engellediği gibi giderek kişinin kendi içine kapanmasına yol açar. Mungan, böyle bir durumun, kendisi ve toplum için zararlı sonuçlar doğuracağını düşünür. Onun iletişim çağı söyleminden anladığı kalabalıklar arasında kişinin kimsesizliğidir:

*iletişim çağı bilgi toplumu  
çok imza, çok az kimse  
şiir artık burada oturmuyor  
burada artık kimse oturmuyor  
her şey biraz ileride (MB: 89)*

İletişim çağında bireyselleşme olgusu yerini bireyciliğe bırakır. Türkiye gibi modernleşmeyi tam olarak yaşayamayan toplumlar, birden kendilerini postmodern durumun içinde buldular. Televizyon, internet, sosyal medya, pop kültür gibi bireysellikten bireyciliğe doğru toplumu dönüştüren olguları hızla benimseyen Türk toplumunun yapısı, Mungan'ın kaygı, bulantı, korku, yabancılaşma, kaçış gibi varoluşçu temaları işleminde etkili olur. Şair, *kent hayatının insanı kuntlaştırdığını* (KS: 53) ve *herkesin kendinin soyağacına* (YS: 61) dönüştüğünü söylerken Türk toplumunun hızla kabuk değiştirmesine göndermede bulunur. Ona göre Türkiye, ideolojisini hazırlamadığı teknolojiye birden yakalandı (M6D: 114). Bu yüzden modernleşmede olduğu gibi postmodernleşmede de çarpık bir durum oluştu. Bireyselleşmeyen ama bireyci olan bir toplum meydana geldi. Kişinin bireyci olduğu bir ortamda ve her şeyin başkaları tarafından belirlendiği bir sistemde insanın bir iz bırakması zorlaşır:

*Kendi denizlerimizde sessiz sedasız boğulacağız*

*Ne kalacak bizden?*

*bir mektup, bir kart, birkaç satır ve benim şu kırık dökük*

*şiiirim*

*sessizce alacak yerini nesnelere dünyasında...*

*Umut ve korkunun hiçbir anlam taşımadığı bir dünyada bir*

*şey bulunduğunda neyi, ne yapacağını bilmeyen çocuklar gibi* (YG: 17)

Postmodern özneler, daha çok ilgisizlik üzerinden tanımlanırlar. Her şeyin sıradanlaştığı, gizemli hiçbir şeyin kalmadığı, yüce bir gaye için mücadele etmenin anlamsızlaştığı bir dünyada, sanat faaliyeti de nesnelere dünyasında yerini alır. Mungan'ın postendüstriyel çağdan şikâyetçi olduğu açıkça gözlemlenir. 1980 öncesinde bilinçli ve eleştirel bir Marksist olduğu görülen şair, gerek Türkiye'de yaşanan gelişmelerden gerek dünyanın yeni bir düzene doğru evrilmesinden dolayı hayal kırıklıkları yaşar. Marksizmin öngördüklerinin gerçekleşmeyeceğinin anlaşılması, birçok aydında olduğu gibi onda da büyük hayal kırıklıklarına sebep olur. Şair, var olan durumdan şikâyetçi olur. Hâlbuki Marksizm, bireyin varoluşunu

bir düşünce üzerinde inşa edilebileceğini ileri sürmüş, birtakım ütopyalar ortaya koymuştu. Mungan, bu üst anlatının pratikte gerçekleşmeyeceğini anladığı için daha çok varoluşçu tepkilerle zamana cevap vermeye çalışır. Korku, kaygı, yalnızlık, aylaklık gibi varoluş temaları sık sık işleminin bir sebebi de, postmodern durum içindeki vaziyetini anlatmak istemesinden kaynaklandığı düşünülebilir.

Korku, kaygı, bunalım, yalnızlık, aylaklık sosyal ve psikolojik yönden birer ruhsal durum olmalarının ötesinde kişinin varoluşu hakkında bazı ipuçları verirler. Söz konusu ruhsal durumları gözlemleyerek, bireyin varoluş problemlerini incelemek ve onun hakkında bir sonuca ulaşmak mümkündür.

Egzistansiyalistler; kaygı, korku, bunalım, sıkıntı gibi ruhsal durumları olumsuz anlamda kullanmazlar. Onlara göre kişi kaygı ve korku yaşadığı hallerde, kendi varoluşu üzerinde düşünür. Mesela Heidegger, korkunun varlık olma imkânına doğru var olmayı, yani kendi kendini seçmenin ve kendi kendini yakalamanın serbestliği için hür olmayı açıkladığından söz eder (Heidegger, 2011: 198). Korkunun farkına varma ve o korkunun kaynağı üzerine düşünme varoluşsal bir durumdur. Mungan'daki korku ve tedirginlik kendisini gerçekleştirememesinden kaynaklanır. Ona göre korku insanları sınırlarda yaşamaya iter:

*ve aldıkça kendinden başka biri olan*

*korkunun büyüttüğü sınır insanlarını (KS: 37)*

Korku, beraberinde bunalım, kaygı, sıkıntı gibi ruhsal durumları da tetikler. Şaire göre bunalımın kaynağı, insanların kendi varoluş problemlerini kişiselleştirmemeleri ve başkalarında çözmeye kalkışmalarıdır:

*o kadar çok anlattım ki*

*kendime kaldım anlatmaktan*

*bunaldım kendiyle boğuşmasını*

*başkalarında çözmeye çalışan insanlardan (MDM: 22)*

Şair, günümüzde kent insanının durumunu anlamak için birahanelere ve bankalara bakmanın yeterli olacağını düşünür:

*birahaneler ve bankalar üzerine kurulu hayatlarında  
ağır ve acı tanıklıklardan  
geçerek geldim (YG: 26)*

Her dönemde olduğu gibi çağımızda da çekim merkezleri, kişinin benliğini şekillendiren temel unsurların başında gelir. Banka, kapitalist düzenin işleyişine, birahane bu düzen içerisinde kişinin sığınacağı bir limana göndermede bulunur. Şair, çağımızda alışkanlıklarının insanı biçimlendirdiğine inanır. Çağımızın rutin eylemlerinin bira içmek ve televizyon seyretmek olduğunu ve bu eylemlerin yalnızlığa yol açtığını dile getirir. Ona göre yaşadığımız çağ bir çöldür ve bu çölden kurtulmak mümkün değildir:

*kimsesizlikten çıkış mümkün mü çölde (OY: 15)*

Şaire göre günümüzde toplum bir mekanizma gibi inşa edilmiş ve bu mekanizma kusursuz bir biçimde işliyor. Dün olduğu gibi bu gün de yasaklar varoluşu sınırlamaktadır:

*Her yasak, işaatla yasallaşıyor*

*Var oluşun olanaklarından geri çekilen*

*sürdürülebilir yaşamını*

*bir karton mezarlığında*

*Taşlı hece, ölü yayın, fişlemiş rüya*

*Sistem iyi çalışıyor (MT: 14)*

Mungan, insanın geçmişte olduğu gibi modern hayatta da esaret altında olduğunu belirtir. Hayatın kurallarının başkaları tarafından belirlendiğini ve yaşama biçimlerinin perde ardındakiler tarafından oluşturmaya çalışıldığını söyler. Ona göre dış dünyanın bütün unsurları bir tür poz olarak kullanılır. Mesela kuşun kanatları bile otoriteler tarafından bir poz olarak seçilir (MT: 103). Her şeyin naklen yayın ile pazarlandığı bu ortamda kişinin varlığı bir probleme dönüşür. Böyle bir durumda

geçmişte olduğu gibi günümüzde de aile, mülkiyet ve devlet kişiyi tutsak etmeye devam eder:

*tutsaklığın modern biçimleri*

*üç tür bağlacı var dilinizin*

*aileniz, mülkünüz, devletiniz*

*hepsi kramp içinde (MT: 81)*

Şair, bireysel varoluşun sınırlandırıldığını ifade ederek postendüstriyel çağı popcorn (patlamış mısır) çağı diye niteler. Haz almanın merkez değer olarak kabul edildiği popcorn çağda içtenlik ve doğruluk birer yanılsamaya dönüşür. Böylece kişinin eylemleri, melodram klişeler şeklinde tezahür eder:

*doygunluğun popcorn çağı,*

*yorucu içtenlikler, sahte sahicilikler,*

*Melodram klişelerini hayata geçiren Engin Pratiğimiz (KS: 68)*

Mungan, yaşadığımız dönemi anlatmak için birçok adlandırmaya başvurur. Hız çağı, bilgi çağı, siberetik çağı, uzay çağı, pop çağı ve popcorn çağı bu adlandırmalardan bazılarıdır. Pop ve popcorn adlandırmaları postmodern teoriye en yakın adlandırmalardır. Şair geçiciliği ve tüketim toplumunun vaziyetini vurgulamak için popcorn ve pop ifadelerini kullanır:

*şimdiki zaman yalnızca çarşı*

*pop ve popcorn zulmün bütün ayları (MT: 105)*

Postmodern toplumda alışkanlıklar tüketim etrafında şekillenirken kültürel faaliyetler daha çok *pop* kavramıyla açıklanır. Postendüstriyel çağın kültür politikaları tüketim, eğlence ve yaşamdan olabildiğince haz almaya göre düzenlenir. Bireyin postendüstriyel çağın kültür politikalarından kaçması neredeyse imkânsızdır. Çünkü tüketim ve pop kültür anlayışı, toplumun belli bir kesiminin hayat tarzını belirtmez; toplumun bütün katmanlarına pop kültürün ve tüketimin nüfuz ettiğine şahit olunur. Baudrillard, tüketim evresi dediği postmodern çağda, bildik anlamda bir



ahlakî yapılanmadan söz edebilmenin olanaksız olduğunu söyler. Ekonomi-politik artık sona ermiş yerini gösterge-politiği almıştır. Üretim düzeni ortadan kaybolmuş, tüketim düzeni ortaya çıkmıştır (Baudrillard, aktaran Adanır, 2010: 48). Gottidiener, tüketimci fantezileri gerçeğe dönüştürmek amacıyla çağımızda günlük hayatın yeniden düzenlendiğinden söz eder (Gottidiener, 2005: 143). Söz konusu yeni düzende merkez mekânlar alışveriş merkezleri veya halk arasındaki ifadeyle çarşıdır. Mungan, yukarıdaki mısralarda tüketim toplumunun merkez mekânına ve kültür özelliklerine göndermede bulunur. Burada *pop* ifadesini kullanması tesadüf değildir. Pop kültür, aşkın olan her şeyin ortadan kaldırarak insanların tükettikleri dünya ile bütünleşmesi ve eğlence anlamında kullanılır. Tüketimi bir ahlak yasasına getiren günümüz politikaları insanların, tüketim vasıtasıyla nesnelere bütünleşmesini de hedefler.

Şaire göre postmodern hayatta geçiciliğin mutlak bir hâkimiyeti bulunur ve günöbirlik yaşanan hayatların çekiciliği herkesi cezbeder. Magazin değeri taşıyan her şey kutsiyet atfedilerek insanlara sunulur. Özellikle tüketime ve eğlenmeye daha istekli olan gençler hedeftedirler. Önceleri büyük idealler için çarpışan gençlerin bugünkü halleri trajiktir:

*hançeresinde sakladığı gençlik ve isyan*

*kâğıt olup borsada yükseliyor*

*varlığına dağılan leke*

*giysini ele geçiriyor (İH: 48-50)*

İdeolojisi ile bir şeyleri dönüştüreceğini zanneden gençlik, bugün varoluşuna bir leke gibi düşen hız politikasına yenilir. Kalıcı hiçbir şeye tahammülü olmayan günümüzün kültür politikaları, kişinin zamanın akışında sürekli devinim halinde olmasına sebep olur. Bu devinim parçalanmalara da yol açar. Kahraman, XX. yüzyılın kilit kavramlarından biri olan parçalanmanın *hızla* ilişkili olduğunu düşünür. Ona göre hız, mekân ve zaman mefhumlarını sıkıştırırken aynı zamanda onları birbirinden ayırıştırır (Kahraman 2009: 54). Çünkü hız, zaman ve mekândan kaynaklanan sınırlamaları ortadan kaldırarak alışılan düzeni bozar.

Şair, tüketim odaklı yaşamın ve pop kültürün her türlü yüce değeri değersizleştirdiğini düşünür. Şu anki dünyanın, kitaplarda anlatıldığından daha az anlama sahip olduğunu ve insanların hayal güçlerinin giderek azaldığını belirtir. Pop kültürde, insanlar bir şeyler yaşıyormuş hissine kapılır, oysaki gerçekte insanların kendi hayatlarını bile yaşayamadan göçüp gittiklerini söyler. Varoluşun, hayatın anlamına vâkıf olmadan gerçekleştiremeyeceğini düşünen şair, göstergeler imparatorluğu altındaki kişinin mücadele veremeyeceğini ileri sürer. Ona göre “pop ve piç olan yaşadığımız kültür” (KS: 88), insanın tabiatını değiştirmiştir. Simgelerin ve imajların hüküm sürdüğü toplumda, gerçeklerin yoksullaştığını düşünen şair ironik bir anlatımla insanların nasıl kendilerini ve hayatlarını düzenlemeleri gerektiğini anlatır:

*Şimdi sıra sende*

*İmge olma oğlum insan ol*

*Sol kaşını kazıt ilk önce*

*Birkaç uçuruma takıl*

*Çükünü göster birkaç kişiye rahatla*

*Bütün bu jelatin kuşatma altında (MT: 27)*

Mungan, tüketim alışkanlıkları ve pop kültürün kişiyi her yönüyle biçimlendirdiğini düşünür. Modaya göre yaşayan insanların davranışlarının içerikten yoksun ve imaj oluşturmaktan başka bir şeye hizmet etmediğine inanır. Oysaki varoluş sürecinde eylemler, kişinin kendisini sağlıklı bir şekilde gerçekleştirmesine hizmet etmelidir. Pop çağda, eylemler bireyin kendisini kurmasına yönelik olmaktan ziyade anlık haz almaya yarar. Şair, böyle bir ortamda nesnelere gibi insanın da dilsizleştiğini anlatır. Varlığı aynı zamanda dile gelmek olarak görür ve her şeyin hızla akıp gittiği hayatta varoluşu bir problem olarak telakki eder:

*hız bizi kesiyor (MT: 47)*

*olmaya izin vermiyor*

*hayatın hızı*

*buharlaşmaya, yağmaya*

*taş bile kesmiyor*

*katılmak (İH: 66)*

Postmodern teorisyenlerin, yaşadığımız çağın kişinin varoluşu üzerindeki etkisine değinirken en fazla odaklandıkları unsurlardan biri hızdır. Modern çağlarda hız; değişimin, gelişimin, ulaşımın, bilgi edinmenin en önemli unsurlarından biri olarak kabul edilir. Nitekim modernitede hızın önündeki engelleri kaldırmak için büyük uğraşlar verilir. Günümüzde ise hız ulaşımın, etkileşimin, bilgi elde etmenin kolaylığının ötesinde bireylerin hayatını biçimlendiren bir anlama sahiptir. Postmodern durumda “kapitalist üretimin hızlı deviniminde yeni ortaya çıkan her şey daha kalıcılaşmadan miadını doldurmakta, kutsal olan her şey dünyevileşmektedir” (Su, 2014: 76-77). İnsanlar, yeni hayat biçimlerine tam uyum sağlayacakken var olan hayat koşulları birden değişir. Öyle ki olup bitenler hakkında düşünmeye fırsat bulamadan kendilerini yeni olaylar dizisi içinde bulurlar. Hızın etkilerine dikkat çeken “Lyotard’a göre postmodern toplum bilgisayarlar, enformasyon, bilimsel bilgi, ileri teknoloji, bilim ve teknolojide sağlanan yeni ilerlemelerden kaynaklanan hızlı değişim toplumdur” (Kellner-Best, 2010: 205). Bilgisayarlar ve bilgisayarlarla aynı görevi gören aletlerin hayatın bir parçası olması, bilgi ve haber elde etmeyi inanılmaz derecede kolaylaştırır. Fakat bilgi ve habere ulaşmanın kolaylaşması ve hızla gerçekleşmesi, aynı zamanda kişinin hızlı bir şekilde yaşamasına yol açar. Adnan Turan, hızlı yaşam biçimlerinin kişinin varlığını hissedemeyeceği kadar hızlandığını, bu yüzden varlığını duyumsayabilmek için varoluşçu düşüncelere yöneldiğini söyler (Turani, 2008: 102). Murathan Mungan’ın hızın kişisel varoluşu engellediği için varoluşçu düşüncelere yöneldiği ileri sürülebilir. Onun şiirinde, hız kişiyi sarmalayan politika olarak tanımlanır. Şaire göre hız politikası zamanı nesneleştirmekte, insanları *hiçselleştirmektedir*.

Şair, kişiyi sarmalamasından dolayı hızı tehlikeli bulur. Ona göre hız, bireysel varoluş için çok önemli olan karşı koyma, itiraz etme gibi eylemlerin bilgisini taşısa da aynı zamanda iktidarın taşıyıcılığını yapar. Şairin düşüncesi uyarınca “iktidarın; iletişim aygıtlarının, görsel bombardımanın uyuşturucu ve hareketsizleştirici etkisine bunca yaşlanması rastlantısal değildir” (BKD: 104). Özgürlüğü kısıtlayarak bireyi

biçimlendirmeye çalışan iktidar, hız sayesinde kişi üzerinde egemenliğini kurar. Fakat bu egemenliği, doğrudan bir baskı uygulayarak elde etmez, insanları popüler kültür, medya, moda gibi araçları kullanarak hızlı bir şekilde kendisine bağlar. İşin ironik yanı, iktidarın kullandığı araçlar çoğu insan tarafından özgürlük araçları olarak kabul edilir. Mungan'ın düşüncesi dikkate alındığında günümüzde insanların, kendi iradeleri ile iktidarın egemenliğine boyun eğdikleri çıkarımında bulunulabilir. Şair, postmodern teorisyenler gibi günümüz insanların hızın bombardımanı altında olduğunu düşünür. Özellikle hızlı bilgi elde etmenin bireyi düne göre daha da duyarsız hale getirdiğine inanır. Onun açıklamasına göre “bilgi, haber, ileti, çağımızda, duyarlılık yaratmaktan, diriltmekten, uyarmaktan çok uyuşturmaya, çaresiz kılmaya bezdirmeye yarıyor” (M6D: 189). Her şeye ulaşan, her şeyi bilmeye muktedir olan bireyler, hız politikaları nedeniyle insanî varoluşun birçok unsurunu kaybetmekle yüzleşirler. Çağımızda insanî özelliklerin kaybolması, Mungan'ın şiirlerinde en büyük varoluşsal problemlerden biri olarak öne çıkar.

Postmodern toplumda, birçok kurum adeta insansızlaştırılarak işletilir ve insanın davranışları bu kurumlar vasıtasıyla yönetilir. Murphy'e göre bu kurumlar, kontrolsüz organizasyonlar şeklinde karakterize edilebilir. Bu organizasyonların amacı davranışları düzene sokmak değil, insanî isteklere hızla ve etkili biçimde cevap vermektir (Murphy, 2000: 105). Şair, postendüstriyel toplumların perde arkasında duran bir sistem tarafından idare edildiğini düşünür ve bu gizli sistemin kişinin bedenine ve ruhuna hükmettiği kanısındadır. Kişinin bütün ruhsal durumları bile bu sistem tarafından yönetildiğini söyler:

*Merkezi Sistem yönetiyor ayrılıkları, açıklamaları (MT: 38)*

Esasında şairin merkezi sistemden kastettiği, günümüz insanının varoluşunu biçimlendiren her türlü güçtür. Bu güç, siyasî bir iktidar olacağı gibi medya veya yerleşik değerler de olabilir. Söz konusu güçlerin doğrudan kişiyi esir etmesine gerek yoktur, onlar klişe haline getirilmiş değerlerle bireyin adeta kaderini tayin ederler:

*klişeler sistemin resmi dili*

*kısaltmalar hızlandırır kalıpları*

*bizim kaderimiz var onların uzaktan kumandaları (MB: 88)*

Kumanda genellikle elektronik aletleri uzak bir mesafeden yönetmeye yarayan bir araçtır. Şair, yaşadığımız çağda nesneye hükmetme ile özdeşleşen uzaktan kumandanın, kişiyi yönlendiren güçlerin elinde bulunduğunu söyler. Dışarıdaki güçler kişiyle doğrudan temasa geçmeden uzaktan onu yönlendirebilmektedirler. Böyle bir durumda insan, hayat denilen makinenin dişlisi gibi işler. Makinenin bir parçasına dönüşen insanın varoluş anlamı kaybolur ve anlamlı her şeyin içi boşaltılır:

*Montaj hattında ilerleyen*

*havaya uçurulacaklar listesinde*

*Varlığımızı boşaltan anonim sistem (MT: 16)*

Mungan, bütün dış baskılara rağmen varoluşunu tamamlamak istediğini, kendisini eylemleriyle ortaya koymayı arzuladığını dile getirir. Büyük bir tiyatro sahnesine benzettiği hayatta sahne almak istediğini ve anonim anlayışların dışına çıkmak gerektiğini belirtir:

*sistem kapanlarında*

*harekete geçirdiğin*

*klonlanmış duygularla*

*sana ayrılan yeri büyütmeye çalışıyorsun (İH: 39)*

Klonlanmak, siberetik, genetik, ışık yılı, sanal gibi şairin sıkça kullandığı sözcükler postmodern durum ile ilgilidir. Bu sözcüklerin çoğunun, şiirlerinde negatif bir anlamda kullanıldıkları söylenebilir. Özellikle günümüzde özgürlükleri kısıtlayan, herkesi birbirine benzeten, hayatı anlamsızlaştıran konular söz konusu edildiğinde bu ifadelerin sıkça geçtiğine tanık olunur.

Şaire göre postmodern yaşam şartları, herkesi birbirine benzetmekte ve farklılıkları hızla ortadan kaldırmaktadır. Oysaki varoluş, bireyin farklılığının farkına

varmasıyla gerçekleşebilir. Kişinin, asıl problemi, kendi iradesiyle kendisini tamamlamaktır:

*kendimiz bulalım kara kutuyu*

*ne kadarını kurtarabilmişiz kendimizin*

*hadi sayım yapalım (MDM: 69)*

Kişinin kendisi olması, öteden beri varoluşsal bir problem olarak kabul görür. Günümüzde ise bireysel yaşama biçimlerinin yaygınlaşmasıyla birlikte daha da karmaşıklaştığı görülür. Artık insanlar bir toplumun içinde bulunmalarına ve yaşamak için toplumun diğer bireyelerine ihtiyaç duymalarına rağmen başkalarına karşı duyarsız ve ilgisiz davranmayı tercih ederler. Söz konusu durumun ortaya çıkmasında yeni yaşam biçimlerinin etkili olduğu söylenebilir. Rainer Funk, insanların artık sanal dünyayı dış dünyadan daha gerçekçi kabul ettiklerini ve siber dünyayı bir in olarak kullandıklarından söz eder. İnsanlar, monitördeki görüntülerden aldıkları hazzı dış gerçekten alamamaktadırlar (Funk, 2009: 34). Günümüzde birçok kişi başkalarıyla zaman geçirmek yerine, bilgisayar veya televizyon ekranının karşısında sanal bir dünya ile saatlerce baş başa kalmayı tercih etmektedir. İnsanın varoluşunu sağlıklı bir şekilde tamamlayabilmesi için başka insanlarla yakın temasa geçmesi gerekir. Sanal gerçeklik, kamusal olanı dış dünyadan kopararak ekrana hapseder. Böyle bir durumda kişinin, insan varoluşuna uygun bir biçimde yaşamını sürdürmesi düşünülemez. Söz konusu olumsuzluklara değinen Mungan, ekranların kişi üzerinde hipnoz etkisi yaratarak gerçeklikten kopardığını düşünür:

*uyuşmak istiyorum hipnoz etkisi yaratan video kliplerin loş  
karanlık tutkusuz dünyasında görüntülerin gürültüsünde kaybolmanın  
tavşanı kuyudan kuyuya (G:110)*

Şair, ekranların sadece kişi ile gerçeklikten koparmasına dikkatleri çekmez, aynı zamanda ekran kültürünün yaşamı sıradanlaştırdığından, hayatı rutin hale getirdiğinden bahseder. Özellikle *Metal*, *İkinci Hayvan* ve *Gelecek* adlı şiir kitaplarında bilgisayar, televizyon, monitör, sanal, siberetik gibi ifadeleri sık sık kullanarak insanın bir parçası haline gelen ekran kültürünün etkilerine vurgu yapar. Şaire göre insanlar, ekranlara tutkuyla bağlansa bile ciddi bir sıkıntıya sürüklenerek

sarsıntı geçirmektedirler. Ekran kültürü, benlik algısını değiştirerek kişinin hayata bakışını dönüştürür:

*içimiz küs, zaman azalmış, yer değiştirmiş kayıplarımız*

*Sonrası akşam haberlerinde devam ediyor*

*İş dönüşü akşam eve erken dönenler*

*Erken emekli oluyor, erken ölüyor (İH: 14)*

Mungan, günümüzde varoluşun metafizik hüviyetinin bütünüyle ortadan kalktığına inanır. Tarihî bir bilince sahip olan insanın, dünyadaki serüveni nesnelere kurduğu ilişkide saklıdır. Çevreyi, doğayı kendine göre düzenleyen insan, esasında temas ettiği nesnelere birlikte varlığını devam ettirir. Bundan dolayı şair, yakından incelendiğinde var olmanın aynı zamanda metalaşma süreci olduğunu dile getirir:

*var olma süreci aynı zamanda*

*metalaşma sürecidir*

*fosforla okudukça (İH: 54)*

Metalaşmanın en fazla hissedildiği insan eylemi ise maddeleri eritip şekle sokmasıdır. İnsan, medeniyeti kurarken metalin gücünden faydalanır. Özellikle sanayi devriminden sonra metalin günlük hayattaki fonksiyonu giderek artmıştır. Şair, metalle kurulan medeniyette bireyin bütün varoluşuyla metale teslim olduğunu düşünür:

*içindeki maddeden yaptığın sözcükle*

*çağırдың ruhlara yetmiyor*

*çağın metalinden geçemiyorsun*

*bu tarafa, bir kaderi bile yok adının (İH: 65)*

Varoluşu madde düzleminde ele alan şair, insanların metalden kurtulmasının imkânsız olduğu fikrine sahiptir. Ona göre metalleşme nedeniyle insanlar sersemleşerek yorgun düşer, günümüz insanının birçok probleminin kaynağı

metalleşmedir. Birey metalleştikçe her şey daha yalancı hale gelir, insanî değerler giderek çöker. Metalleşmenin hayatın karmaşıklaşmasına neden olduğunu düşünen şair, insanların bu karmaşa içerisinde *metal yorgunluğu* (OPŞK: 22) yaşadıklarını anlatır. Cihan Oğuz, Murathan Mungan'ın metal ifadesiyle günümüz hayatının eleştirisini yaptığını ve eleştirdiği dünyanın jargonuyla şiir yazdığını dile getirdiğini söyler. Oğuz'a göre Mungan, tarih-birey-gelecek ekseninde sorguladığı somut hayata içeriden bakar (Oğuz, 1996: 93-96). Şair, metalleşmeyi bir tür varoluş sorunu olarak ele alır ve varoluşunu tamamladığı yer olarak gördüğü şiirin, metal bir dünyada yeniden bir imkân olarak anlaşılacağını ifade eder:

*Metal bir dünya, yalancı bir modernizmin sakladığı şiirin yeniden büyük bir imkan olduğunu görmemize yarayacaktır* (MT: 86)

Şairin, varoluş problemini metal ile ilişkilendirerek anlatmasının felsefi arka planında Deleuze'ün düşüncelerinin bulunduğu iddia edilebilir. Deleuze, göçebe savaş makinesi dediği insanların, metalbilim sayesinde maddeyi kendilerine has özellikleriyle işlediklerini, bu şekilde metalin duygulanımları ve enerjik maddeselliğinin hazır biçimini aştığını söyler. Metalbilim maddeyi insanların arzularına göre biçimlendirir (Goodchild, 2005: 276). Metal olmaya elverişli maddelerin eritilerek dönüştürülmesi ve dönüştürülen maddelere göre hayatın düzenlenmesi ile insanın varoluş durumu arasında paralellik kurulabilir. Nitekim Mungan, insanın çevresindeki maddeleri eritip dönüştürürken kendi bedenini ve ruhunu da dolaylı yoldan erittiğini belirtir. Onun şiirinde, gövdesi ve anlamı eriyen hiçlenmiş bir varlık tasvir edilir. Deleuze'de olduğu gibi varoluşun bedende meydana geldiğini ve dolayısıyla varoluş sorunlarının bedene tezahür ettiğini anımsatır:

*varlığımı bir yük olarak duyuyorum bedenimde  
biliyorum ben bir başkası değilim hiç kimseyim hiç kimse  
olduğunun bilincinde* (G: 108)

Deleuze'e göre "eylemi veya deneyimi gerçekleştiren aslında özne değil; bedendir" (Erdönmez, 2014: 3). İnsanı şimdiki zaman içerisinde sürekli oluşmaya devam ettiğini söyleyen Deleuze, geliştirdiği *oluş felsefesinde* bedeni merkeze alır.



Mungan, varlığını doğrudan bedeninde hissetmesi ve kendi “ben”ini bir yere koyamamasından ötürü Deleuze gibi postmodern düşünürlere yaklaşır.

Öteden beri insan bedeni ve varoluşla olan ilişkisi düşünürlerin kafasını kurcalamaktadır. Foucault’ya göre eski çağlarda beden ruha göre geriden gelirdi. İnsanın kendisine özen göstermesi demek, bedene değil ruha özen göstermek anlamına gelirdi (Urhan, 2010: 75-76). Ruhun bedende hapsedildiği, insanın öldüğünde ruhunun özgürleşeceği inancı yaygındı. Modern zamanlarda, aşkınsallık düşüncesinin önemini yitirmesi paralelinde, bedene yüklenen olumsuz anlamlar yavaş yavaş olumluya döner. Mesela Hegel, beden ile ruh arasında diyalektik bir ilişkinin söz konusu olduğunu belirtir. Alman düşünürüne göre “tinin dışsal olarak bedensellik, tine, tin de bedenin içseli/iç-yapısı olarak bedene aittir” (Kula, 2011a: 223). Marx ise bedeni bütünüyle tinden kopararak maddi düzeyde ele alır ve insanın bedenleri sayesinde doğal varlıklar haline geldiğini belirtir. Onun düşüncesine göre “doğa bizim kendi bedenimizdir, dolayısıyla doğa üzerindeki çabalarımız kendi özne ve nesne yanlarımızın uzlaşmasını sağlar” (Sanbonmatsu, 2007:306). Marx, doğanın insanın örgensel<sup>39</sup> olmayan bedeni olduğunu ve bir anlamda varoluşun doğa ile birlikte gerçekleştiğini belirtir (2003: 27). Buna göre insan bedeni doğayı işleyerek varoluş sürecinde merkezi bir yere gelir. Terry Eagleton, Marksizmin amacının bedenin yağmalanmış güçlerini iade etmek olduğunu söylerken tinsellik düşüncesinin beden üzerindeki etkilerinin ortadan kaldırılmasına işaret eder (2010: 257). Bu bağlamda Marksizm, bedeni tinselliğe mahkûm ettiğini düşündüğü her türlü metafizik düşünceye karşı sistematik bir eleştiri yöneltir.

Postmodernistler, bedeni Hegel’de olduğu gibi tinin dışsal yönü olarak kabul etmezler. Onlara göre beden varoluşun gerçekleştiği yerdir, tin ile bir bağı yoktur. Bu açıdan Marksist düşünceye yaklaşımlar da esasında Marksistlerin, bedeni doğanın bir uzantısı olarak görmelerine de karşı çıkarlar. Postmodernistler, varoluşun her açıdan bedende gerçekleştiğini iddia ederler. Buna bağlı olarak varoluşun bütün durumlarının beden üzerinde gözlemlendiğini iddia ederler. Mungan da postmodernistler gibi her şeyin bedende olup bittiğini düşünür:

---

<sup>39</sup> Örgensel burada organik anlamında kullanılmıştır.

*gündelik ve kâinat*

*çarpışıyor*

*cismin sandığın*

*kör bedende (D: 15)*

Şair, bedeni varlığın asıl bulunduğu yer olarak görür. Hristiyanlık inancından aldığı bilgilerle bedeni ve bedene bağlı olarak varoluşu açıklamaya yeltenir. Ona göre var olmak bir günahın bedelidir. Beden ruhu çürüterek varoluşunu gerçekleştirmiş olur:

*var olmanın günahlarıyla*

*vardığın reddi*

*bedenin*

*ruhu çürütmek için*

*bedenlendiğin ceza (D: 25)*

Hristiyan öğretilere göre insanlar, Hz. Adem ve Hz. Havva yasak meyveden yediklerinde ilk günahı işlerler. İnsanın yeryüzüne gönderilmesi söz konusu ilk günahı (mevrus günah) sonradır. Şair, bu öğretiye göre insanın işlediği günahı dolaylı olarak yeryüzüne bir düşkün olarak gönderildiği fikrini paylaşır.

Baudrillard, eskiden bedenin ruh tarafından sarmalandığını, günümüzde ise bedenin ruhu sarmaladığından bahseder. Fransız düşünürüne göre tüketilen nesnelere arasında daha güzel, daha kıymetli bir nesne bulunur: Bu nesne “BEDEN”dir (Baudrillard, 2012: 151). Tüketim toplumunda, her türlü faaliyet ve kişinin bireysel eylemleri bedenin düzenlenmesine hizmet eder. Reklamlarda, modada, eğitimde, sporda vurgu, ruhtan bedene doğru kayma gösterir. Eagleton, postmodern öznenin bedeninin kimliği haline geldiğini belirtirken günümüzde kişilerin bedenlerine yoğunlaşmalarına dikkati çeker (2011a: 87). Moda ve reklamlar ise insanların bedenlerini önemsemeleri gerektiğini hatırlatır hatta bedenlerine hayran olmalarını sağlar. Beden, ruha göre insanın doğrudan müdahale edebileceği bir alandır. Varoluştaki, bedeni öne çıkaran anlayış, her türden aşkın düşüncüyü önemsizleştirir,

metafizik görüşleri geriye iter. Çünkü beden somuttur ve biçimlendirilmeye elverişlidir. Söz konusu yaklaşım bedeni, adeta bir nesneye dönüştürür. Mungan, ruh düşüncesinden olabildiğince kopmaya çalışarak dikkatini beden üzerine verir. Günümüzde beden algısını anlatırken varoluşsal süreçte yaşanan değişimlere odaklanır:

*nesnelerin düzenini konumlayan ve kollayan bedenlenmiş enerji,  
koordinatları var olmanın*

*boşluğun katmanları yer değiştiriyor (İH: 70)*

Şair, esasında varoluşun bedende gerçekleşmesine olumsuz yaklaşmaz. Beden odaklı bir varoluşu benimsemesinin arkasında tüketime alıştırılan çağımız toplumlarının şartları gözlemlenir. Postmodernite bağlamında değerlendirildiğine beden her yönüyle doyurulması gereken merkez değerdir. Zygmunt Bauman'ın söylediği gibi postmodern beden haz almaya dayalıdır. Günümüzde bedenin duyuları heyecan verici, büyüleyici, mest edici bir şekle bürünmüştür. Bu yüzden beden kişinin özel mülkiyetine dönüşmüştür (Bauman, 2014: 162-165). Eskiden tiksilen, terbiye edilmesi gereken ve insanın hapsedildiği bir hücre olarak düşünülen beden, çağımızda her türlü ihtiyacının karşılanması gereken bir haz makinesine dönüşür. Tüketim toplumunda, bedenin daha fazla doyurulması gerektiği noktasında kişiler teşvik edilir. Bedenin arzuları ve ihtiyaçları, bütün varoluş sürecini yönetir. Deleuze ve Guattari'nin dediği üzere arzu da arzunun yöneldiği şeyde bir makine gibidir. İnsan bedeninin bütün uzuvları da bir makineye dönüşür yeme makinesi, konuşma makinesi, cinsellik makinesi gibi (Deleuze-Guattari, 2014: 47). Makineye dönüşen bir bedenin geleneksel anlamının içi boşaltılır ve Mungan'ın yukarıdaki mısralarında söylediği gibi bedenlenmiş enerji nedeniyle var olmanın koordinatları yer değiştirir.

Mungan, yaşadığı dönemin sorunları nedeniyle bireysel varoluşunu sağlıklı bir biçimde gerçekleştiremediğini, bu yüzden derin bir boşluk hissine kapıldığını anlatır. Sadece bedensel hazların doyurulmasıyla kendini gerçekleştiremeyeceğini bilen şair, bir çıkış yolu arar. Fakat din veya mistisizme yönelerek varoluş ile ilgili sorunları çözmeye kalkışmaz. İnsanların isteklerini doyurarak boşluktan

kurtulacaklarını zannettiklerini, oysaki giderek daha fazla anlamsızlığa sürüklendiklerini dile getirir:

*o boşluk doldu sanırsınız*

*Oysa o boşluğu dolduran eksilmenizdir (YG: 21)*

Şair, kişinin kendisini dönüştürmeye gayret göstermediği sürece gerçek anlamda var olamayacağını dile getirir. Fakat kişinin varoluşunu gerçekleştirebilmesinin önünde teknoloji engeli bulunur. Varoluş teknoloji tarafında kuşatıldığından insan bir tür çıkmazla karşı karşıya kalmıştır:

*düm tek tek!..bütün varoluş çeşitlerini kuşatan ama bilgisine vâkıf  
olmadığımız büyük harf teknoloji (İH: 71)*

Esasında teknolojinin amacı, hayatı kolaylaştırarak insanın doğa karşısındaki eksikliklerini gidermektir. Her teknik gelişme, insanın biraz daha doğaya hükmetmesini sağlar. Her açıdan doğa karşısında sınırlı bir varlık olan insan, teknoloji aracılığıyla fiziksel eksikliklerini aşar. Bu yüzden teknoloji, kimi düşünürler tarafından insanın varoluşunu genişleten bir faaliyet olarak değerlendirilir. Hatta Marshall McLuhan gibi bazı düşünürler, teknolojik araçların varoluş sürecine dâhil olduğunu ileri sürerler. McLuhan, yaşadığımız elektronik çağda insan bilincinin yeniden oluşacağını anlatır. Ona göre teknolojide “yeterince ileri gidildiğinde insanoğlu kendi makinesinin bir yarattığı haline gelir” (Altay, 2005: 14). Sadece insan değil, teknik müdahalelerle dünya da yeniden meydana getirilmiş olur. Günümüz insanın varoluşuyla ilgili problemleri, teknolojik gelişmelerle paralellik gösterir. Bundan ötürü her türlü varoluşsal problem teknoloji ile birlikte ele alınması gerekir. Mungan, teknolojiyi olumlu anlamda kullanmaz. Teknik gelişmelerin yaşamı belirsizliğe ve kaosa sürüklediğini söyler. Ona göre teknoloji adeta bir din gibi insanların yaşamları üzerinde egemenlik kurar. Ayrıca kişisel hazlar da yine teknoloji sayesinde belirlenir:

*Sis makinelerinin yaydığı*

*Yüksek volüm bir belirsizlik*

*Beslenir günün hazzı hiçliğin felsefesi*

*Çok lehçeli teknoloji diniyle (İH: 78)*

McLuhan'a göre yeni ortaya çıkan bir teknoloji insanların beynini uyuşturarak etkisi altına alır (Altay, 2005: 67). Çünkü her yeni teknoloji, kişinin evren ile farklı bir ilişki kurmasını sağlar ve algılama fonksiyonlarını değiştirir. Evreni ve kendisini hipnoz olmuş gibi algılayan birisinin anlamlı bir bütünlüğe kavuşması düşünülemez. Nitekim şair, teknolojiyi hiçliğe sebep olan bir din şeklinde ele alırken söz konusu sorunsala dikkati çeker. Çağımızda teknolojik gelişmeler doğrultusunda kutsanmış yeni değerler ortaya çıkar. Douglas Kellner'e göre teknoloji ve mekanik yeniden üretimin yeni bir gerçeklik oluşturduğu bu dönemde, endüstriyel değer yasası hüküm sürer (2000: 373). Mungan, söz konusu değer yasalarının hüküm sürdüğü ortamda kişisel isteklerin her an gerçekleşmekte olduğuna vurgu yapar:

*kanatlar için İkaros, ateş için Prometheus, starlar için Narkissos  
ve her türlü melanet için Pandora'nın yaptığı kutular emrinizde,  
dilerseniz Medusa'nın yılanlarından postmodern peruklar da  
yapabilirsiniz sevdiğinize (İH: 87)*

Görünüşte teknolojik gelişmeler, bireysel isteklerin gerçekleştirilmesi açısından olumlu bir özelliğe sahiptirler. Funk'un söylediği üzere teknoloji sayesinde herkes bireysel belirlenmişlikten kurtularak kendi dünyasını üretir (Funk, 2009: 46). İnsanlar, teknik olanaklar vasıtasıyla var olduklarının farkına varabilir ve varlıklarını her yere duyurabilirler. Fakat varlıkları teknolojinin sarmalamasıyla meydana gelir ve bireysel özgürlük diye tanımlanan durumlar, bireyi sınırlayarak varoluşunu belirler. Postmodernistler de egzistansiyalistler gibi bilimin ve teknolojinin, insanı özgürleştireceği düşüncesini reddederler. Özellikle egzistansiyalist filozof Heidegger'in teknoloji hakkındaki fikirlerinin postmodernistleri etkilediği görülür. Alman düşünür, *Tekniğe İlişkin Soruşturma* adlı makalesinde insanların tekniğe hiçbir zaman modern dönemlerde olduğu kadar bağımlı hale gelmediğini söyler. Öyle ki araç olması gereken teknik artık bu özelliğini kaybetmiştir. Tekniğe tinsel yönden hâkim olmak gerekir. Fakat modern teknik, insanın hâkimiyetinden kaçıp kurtulma niyetindedir (Heidegger, 1998: 44-45). Heidegger'in düşüncesi uyarınca modern teknik, insanları çevreleyerek düzenlemekte ve belirlediği kurallara göre

varlığın açığa çıkmasını sağlamaktadır. Böylece araç olması gereken teknik, varoluşun belirleyicisi unsuru haline gelir. Mungan'ın şiirinde teknolojiye yaptığı vurgu tam da burada somutlaşır. Ona göre teknik imkânların dünyada her şeyi olanaklı kılması, bireysel varoluşun tekniğin egemenliğine boyun eğmesine sebep olmuştur. Çağımızda teknoloji ile içli dışlı olan insanların bireysel varoluşlarını gerçekleştirirken tekniğin imkânları ve sınırlamalarından etkilenmemeleri düşünülemez.

Teknoloji, bilim, enformasyon gibi ifadeler modern Batı medeniyetini çağırıştırır. Mungan, teknolojinin Batı'nın modernite ideolojisinden kopuk olmadığını söyler. Bu yüzden Batı'dan alınan teknolojinin, Doğulu bir ideolojiyle kullanılmayacağını ifade eder (M6D: 115). Çağın ruhunu yakalayabilmek için öncelikle Doğu zihniyetinin gözden geçirmesi gerektiğini düşünür. Bu bağlamda Türk toplumunda teknoloji ile kurulan ilişkiler esnasında yaşanan problemlerin Türkiye'ye has varoluş sorunlarının ortaya çıkmasına yol açtığını anlatır.

Şairin benlik algısının biçimlenmesinde, postendüstriyel çağın neden olduğu varoluş problemlerinin belirleyici olduğu görülür. Şair, icra ettiği sanat başta olmak üzere birçok eyleminin asıl amacının var olmak, kendini tamamlamak, dünyada iz bırakmak olduğunu söyler. Şiirlerinde söz konusu amacına uygun şekilde yazılan parçalara rastlamak mümkündür. “Ben”in mücadele ve direnme üzerinde kurduğunu belirten şair, şiirleriyle dünyayı değiştireceğini dile getirir:

*kendimize çizdiğimiz ekvator*

*bir adım ötede duran ölüm*

*burada duran dünyayı değiştirecek şiir (MT: 82)*

Çağın sorunlarıyla baş edebilmek içinin kişinin kendi iradesiyle hayatını ve benliğini düzenlemesi ve varlığını merkeze alarak dış dünyaya temasa geçmesi gerektiğini ifade eder:

*bütün var oluşumuzla*

*sesimize yaslandığımız an ve*

*bahçe* (BYUG: 28)

Çevresiyle veya ötekilerle kurduğu ilişkilerde kendisi olmaya bir adım yaklaştığını düşünen şair, *özgül ağırlığımlı varlık bildim* (MT: 93) der. Ona göre var olmak başka âlemlere açılmaktır. İçinde bulunan durumdan sıyrılmayana kadar başka âlemlere açılmanın ise mümkün olamayacağını anlatır:

*başka bir var oluş bağıyla bana*

*alemi aralanmış kapılardan* (ED: 45)

Mungan, yaşadığımız çağın karmaşık, belirsiz, karanlık bir hal aldığını, her türden varoluş için bir dil yaratmak gerektiğini düşünür. Egzistansiyalistler gibi kişini geliştirdiği dil içinde kendini ortaya koyabileceğine inanır. Dil bir iletişim aracı olmanın ötesinde varlığın kendisini meydana getirdiği düzlemdir. Bu yüzden şair, sürekli bir oluş halinde olan varoluşuna bir dil bulma peşindedir. Mesela yaşlılığın da Almanca ve İngilizce gibi bir dil olduğunu söyler. Ancak varlığın durumu ile ilgili dillerin kişinin ortama ve içinde bulunduğu şartlara uyum sağlamasına yardımcı olması anlamına gelmediğini belirtir. Şaire göre varlığın durumu ile ilgili olarak dil, “hayat içinde kazanılması gereken yeni bir duruşun yapılandırılması anlamına gelir” (BKD: 33).

Varoluş olgusu, başlı başına bir problemdir. Bu problem çağımızın kaotik yapısıyla da birleşince daha da karmaşık bir hal alır. Şair, vahşi çağ diye adlandırdığı yaşadığımız döneme karşı koyabilmek için farklı değerlerden güç alır. Fakat varoluş mücadelesini toplumsal bir harekete dönüştürme niyetinde değildir, bireysel eylemleriyle ayakta durmaya çalışır:

*Hiç kimse için değilse bile kendim için dünyaya gerçeklik kazandırıyorum  
söylediklerimle*

*Sanat dedikleri aynı olanı farklı kılmanın geometrik düzleminde*

*kendi zamanıma yer arıyorum* (G: 104)

Şair, bu dizelerde sadece sanatını değil, kendisini de eklektik bir varlık olarak ortaya koyduğunu duyurur. Varoluşun zamansal bir olgu olduğunu ve geçmişten

alınanların yaşanılan zamanda yeni bir varoluş olarak meydana geldiğini ifade eder. Sanatı, varlığını ortaya serecek, varoluşunu tamamlayacak bir zemin olarak görür. Yazarken sayfaların arasında çıkıp geldiğini ve belirsizlik üzerine kurulan kaderini aştığını anlatır:

*kullandığım zaman benimki*

*bir başkası olurdu yazmasaydım (D: 33)*

Şair, varlığı verili bir fenomen olarak düşünmez. Ona göre varlık aynen tabiattaki gibi değişmek ister. Yazarken sözcükler ile birlikte varoluşunun biçim değiştirdiğini ve yazdıklarıyla başka varlıklarla duygudaşlık kurarak bütünleştiğini belirtir:

*varlık anlamı ve diğerleri*

*olmak ister (D: 149)*

Mungan, kendi “ben”ine yaptığı aşırı vurguya rağmen kişinin varoluşunu tamamlaması için başkasının varlığına ihtiyaç duyduğunu söyler. Kendi olmayı şu şekilde açıklar: “kendim olmaktan çok başkalarıym ben. Hem sonra insanın kendi olmasının anlamı nedir? Ben yalnızca bir birleşme noktası, çeşitli güçlerin bağdaştığı ya da çatıştığı bir kavşak mıyım?” (YH: 35). Ötekilerden bir şeyler almadan bireyin kendini oluşturamayacağını düşünen şair, eklektik bir kişiliğe sahip olduğunu belirtir. Yosma birisi gibi caddelerde dolaşarak yaşadığını, birden fazla kimliği kendi “ben”inde bir araya getirerek dış dünyaya cevap verdiğini anlatır (MK: 67).

Şair, egoizme varacak denli kişisel sorunlarına yoğunlaşmasına ve bazen dış dünyaya yabancılaşacak kadar varoluş sorunlarıyla meşgul olmasına rağmen tam anlamıyla kendisini tanıyamaz. Kimi şiirlerinde, kendisinden söz ederken “ben”ine yabancılaşmış bir tavır içindedir:

*ölümünün üstünden çok zaman geçmiş birinin*

*biyografisini yazar gibi*

*izliyorum kendi hayatımı*



*üvey gözlerle (İH: 94)*

Şairin üvey gözlerle kendisine yaklaşmasını *benlik yabancılaşması* olarak ifade edebiliriz. Psikolojide *benlik yabancılaşması*, bir tür kişiliksizleşme olarak ele alınır (Budak, 2009: 787). Mungan'ın yaşadığı benlik yabancılaşması, bir kişiliksizlikten ziyade kendisini daha iyi gözlemleyebilmesine yöneliktir. O, varoluşunu yazınsallaştırmak ve yazınsallaştırdıklarından bir varoluş çıkarabilmek için kişinin yabancı bir gözle kendisine bakması gerektiğini söyler. Çünkü ancak kendisine yabancılaşabilen birisi kendisiyle mücadeleye girişebilir. Şaire göre “insan, hayat içinde belki de en büyük savaşı, ham doğasına karşı verir. Bir yandan onu korumak bir yandan onu ehliileştirmek için” (BKD: 20). Dışarıdan gelen baskılar kadar en az içeriden gelen baskılarla da mücadele edilmesi gerektiğini düşünen şair, yazarak bütün baskıların üstünden gelineceğine inanır:

*kelimeyle yonttuğumu medet bildim*

*varlığımı susturana kadar*

*candaki kimya*

*benden içeri olanı ele verdim (G: 42)*

Her varoluş, kendi gerçeği çevresinde döndüğü için hayattaki birçok faaliyetin kişinin gerçeği ile uyumlu olması gerekir. Şaire göre Türk toplumunda bireysel varoluşun tadına varmayı bilmeyen insanların sayısı hayli fazladır. Bu insanlar, “bireyleşememiş mutsuzluğunu, anonimliğin gürültüsünde saklamaya çalışan toplumumuzun temel bir sorununu yansıtır” (BKD: 160). Şair, Türkiye’de bireyin, bireyselliğini keşfederken bile anonim bir şekilde davrandığını söyler. Ona göre büyük atılımları yapamayan bir ülkenin, bireyi ve bireyselliği keşfetmesi düşünülemez (GS: 131). Şair; özne, birey, bireyselleşme gibi kavramların Batı’dan alınıp Türkçeye uyarlandıklarını fakat uyarlanırken ruhlarını kaybettiklerini ifade eder.

Mungan’ın eserlerine genel olarak bakıldığında bir yandan modern hayatın yol açtığı sorunlarla cebelleşen, öbür yandan modernleşmeyi yanlış bir şekilde deneyimleyen Türk toplumunun problemleriyle baş etmeye çalışan bir kişinin ruh

halleri gözlemlenir. Şairin düşüncesine göre kişinin kendisini gerçekleştirilmesine engel olan ortam kötülükler imparatorluğudur. *Yaz Geçer* kitabındaki *Yalnız Bir Opera* adlı şiirinde, uyum sağlayamadığı hayata şiir ile cevap verdiğini dile getirir:

*Kötülükler imparatorluğunda bir tek şiir yazmayı biliyordum (YG: 25)*

İnsan olmak başlı başına bir sorundur, ama insanın yaşadıkları daha büyük sorunların doğmasına yol açar. Sanat, bu problemlere cevap verebilmek ve varoluşu tamamlamak için bir tür sığınak olarak değerlendirir. Sanat faaliyetinin bir özelliği de insanın varoluşsal sorunlarla başa çıkmasına ve kendi varlığını açığa çıkarmasına yardımcı olmaktır. Mevlüt Albayrak'a göre sanatta kişi kendi varlığını doğal olmayan bir gerçeklik ile ortaya koyar (Albayrak, 2012: 41). Heidegger'in sözleriyle söylersek *sanat eseri, varlığın açığa çıktığı yerdir*. Dabney Townsend ise sanatın dış gerçeğin baskısından kurtulmuş olanın keşfi olduğunu söyler (Townsend, 2002: 181). Şiir, resim, müzik gibi sanat faaliyetleri, varlığın kendisini duyurduğu düzlemlerdir.

Mungan, sanat yoluyla, dış dünyadan ve kişisel yaşamından kaynaklanan problemlerden dolayı varoluşunun eksik kalan yanlarını açığa çıkarmaya çalışır. Bu yüzden "sanat, bir varoluş sorumluluğudur" (GS: 144) ifadelerini kullanır. Özellikle kişisel yaşamından ötürü kaybettiği hakikatleri, yazarak tekrar ele geçirebileceğini ve ele geçirdikleri hakikatler ile hayatını daha da anlamlı kılacağını düşünür. *Harita Metod Defteri* adlı eserinde yazmasının bir amacını şöyle ifade eder:

Yazı'nın kendisi, her zaman gerçekleşme de bir ödeme vaat eder. Yazarak çocukluğumuza dönme isteğinde, orada yıllar yılı bizden saklanmış bir hakikati bulma ümidi vardır, sanki o hakikati bulmak ömrümüzün geri kalanını daha kolay yaşamamızı sağlayacak, bizim için hayatı ve kendimizi anlamayı kolaylaştıracaktır (HMD: 15).

Guy Deborad, hiç kimsenin artık diğerleri tarafından tanınmadığı bir toplumda, her bireyin kendi gerçekliğini tanıyamaz hale geldiğinden söz eder (Debord, 2012: 157). Mungan, kişinin kendisine yabancılaşmasının üstesinden gelebilmesi ve gizli hakikatleri öğrenerek varoluşunu anlamlı hale getirmesi için bir dilin şart olduğunu söyler. Bu dil, şaire göre sanatın dilidir. Sanatın dili, her şeyden

önce kişinin kendi gerçeğinin fakına varmasını sağlar, dış dünyada bulamayacağı gerçekleri keşfetmesine yardımcı olur.

Şaire göre, edebiyat varlığın dili olmaya en müsait sanattır. Çünkü edebiyatın gücü, doğrudan kullandığı malzemedan yani dilden kaynaklanır. Edebî türler içinde şiir ise diğer sanat türlerine göre en özgün dile ve anlatım biçimlerine sahiptir. Kendine göre bir dil oluşturmayı varoluşsal bir problem olarak değerlendiren Mungan, yaşadıklarının etkisine değinir:

Ömrümün ilk aylarını geçirdiğim İstanbul'daki anısız günlerimden sonra birdenbire kendimi aynı anda üç dilin konuşulduğu bir yerde bulmuş olmanın kendimce dilini bulmaya çabalıyordum belki de... Dili, kendime bir varoluş olarak seçmiş olmamın kaynağı o günlere kadar iniyor olabilir mi bilmem (HMD: 74).

İstanbul'da doğan şair, annesi ve babasının ayrılmasından dolayı Mardin'e getirilir ve üvey annesi tarafından yetiştirilir. Mardin, Kürtçe, Türkçe ve Arapçanın konuşulduğu çok kültürlü bir şehirdir. Ayrıca kendisini yetiştiren annesi Kürtçe ve Arapça bilmez. Babası da Türkçe dışında başka bir dil konuşmasını yasaklar. Çok kültürlü bir şehirde, bazı nedenlerden ötürü ruhsal açıdan sıkıştığını düşünen Mungan, ilk çocukluğundan itibaren varoluşunu dilde gerçekleştirmeye çalıştığını anlatır. Onun edebiyat ile uğraşmasında, çocukluğunda ve gençlik yıllarında yaşadıklarının etkisinin olduğu gözlemlenir.

Şair, yaşadıklarının kendisinde eksiklik duygusunun oluşmasına neden olduğunu düşünür: "Benliğimizi bütünlemek, yaşamımızı yenilemek, varoluşumuzu anlamlı kılabilmek için, gereken durumlarda kendimizle, gerçeklerle ve hayatla yüzleşebilme[yi]" (TĞ: 214) göze almamız gerektiğinden bahseder. Ona göre dil üzerinden oluşturulan benlik sağlamdır. Nitekim varoluşunun şiirle bütünleştiğini okuyucuya hatırlatır:

*Kırk kapının kırkına da geldim*

*Artık Kendimim*

*Ben, göze aldığım Murathan*

*Size bu şiiri söylemek istedim (YS: 99)*

Şair, şiir yazmayı ve varoluşunu tamamlamayı mistik bir hüviyete büründürür. Murathan doğmadığını, sanatıyla Murathan olmayı başardığını anlatır. Özlem Altunok'a verdiği bir röportajda hayatı doğum ve ölüm arasında geçen bir süreç olarak ele almadığını ve kendisini yaşadığı yıllara göre geliştirmedeğini söyler. Varoluşunu zamanın belirleyici etkisinden kurtarabilmek için kelimelere sığındığını, kelimelerden bir hayat inşa ettiğini ifade eder (Altunok, 2006). Var olmayı kişinin kendi özüne ulaşması anlamında kullanan şair, varoluşu, kendi cisminde başlatır ve yine kendi cisminde tamamlamak ister. Bu doğrultuda sanatı, kişinin kendini gerçekleştireceği ve tekâmül edeceği bir din olarak telakki eder:

Ben sanatı bir çeşit din gibi yaşıyorum. Şu gezegendeki yolculuğum sırasında ruhumun tekâmülü için gereken bir din. Bu yüzden de sanatı bir iyilik yolu, bir iyileştirme yolu olarak almıyorum, hayatta olduğu gibi, sanatta da diri bir dikkat göstererek, kötülükle, şeytani olanla yüzleşmekten kaçınmadan, bunların etrafında yaratılmaya çalışılan mitolojilerin fiyakasına kapılmadan, aklımın ve ruhumun tımarına çalışıyorum (BKD: 22).

Şair, hayatın kendisinden kopardıkların geri almak ve kendisine yanlış öğrettiklerinden arınmak için yazdığını belirtir. *Paranın Cinleri* adlı eserinde, kendisinden başka bir “ben”in var olduğunu ve yazarak o “ben”ine ulaşmaya çalıştığını söyler (PC: 95). Yazarak varlığını duyuracağına ve yazdıktan sonra kendine varacağına inanır. Hatta yazarlığı tek varoluş alanı olarak gördüğü için hiçbir şeyin yazmasının önüne geçemeyeceğini söyler. Gençlik yıllarında intihar etmeyi bile düşündüğünü ama yazma eyleminden bir an olsun vazgeçemediğini anlatır: “Ben hayattan caymayı anlayabiliyorum, ama yazıdan caymayı anlayamıyorum” (Öğünç, 2005). Yaşantıyı yazma nesnesi haline getirir, yazdıklarını yaşamına dönüştürür. *Erkekler İçin Divan* adlı şiir kitabında, *kırk sekiz* şiirindeki şu mısralar şairin hayata bakış açısını göstermesi açısından önemlidir:

*bazı hayatlar yaşandıkça bulur anlamını*

*bazı hayatlar yaşandıkça çıkar boşluğu*

*hayat ne uzundur aslında ne de kısa*

*ne yaşadığındır yalnızca*

*bazı pişmanlıklar hayatı kısa kılar*

*bazıları için çok uzundur tekrarlar* (ED: 51)

Şair, *Bir Kutu Daha* adlı deneme kitabında bu mısraları rüyalarında gördüğü kişiye dönüşmek için yazdığını söyler (BKD: 20). Rüyaların gerçek olması için kişinin, kaderin belirleyiciliğinden sıyrılarak yaşadıklarıyla kendisini kurması gerektiğini düşünür. Hayatında her şeyden vazgeçtiği halde yazmaktan asla vazgeçemeyeceğini, çünkü varlığını yazarken bulduğunu dile getirir (SK: 76). Ayrıca her yazdığı metinde farklı bir varoluş deneyimi yaşadığını, böylece “ben”inin gizli yönlerini metinler vasıtasıyla keşfettiğini belirtir. Şaire göre “var olmanın demirbaşları bizim için ve bizim içimizde olanca ağırlığıyla duruyor” (189S: 90). Heidegger’in ifade ettiği üzere şiir, varlığın sözle kurulmasıdır. Esasında düşünürler ile şairler, varlıkla ilgili aynı gerçeği dile getirirler (Heidegger, 1997: 41). Mungan’ın, şiiri bir varoluş alanı olarak değerlendirmesi, varlığın gerçeğini anlatmaya en uygun sanatın şiir olmasından kaynaklanır. Başka sanat türlerinde de varlığın hakikati anlatılabilir ama hiçbiri şiir kadar çarpıcı değildir, çünkü şiir varlığın evi olan dil ile icra edilir.

Şair, yerleşik değerlere göre biçimlendirilmiş ve dizginleştirilmiş insanın durumuna isyan eder. Ona göre yaşadığımız dünyada, insanlar kimliklerini kendini eylemleriyle elde etmiyorlar, kimlikleri başkaları tarafından onlara veriliyor. Dünyadaki çatışmaların çoğunun verili kimlikler üzerinden yürütülmesi ironiktir. Şairin arzuladığı dünyada kimse kimliğinden dolayı dışlanmaz. Ayrıca bu dünyada, “insan olmaktan başka hiçbir kimliğin önemi yoktur” (GS: 86). Mungan’ın en fazla önem verdiği konuların başında birey gelir. Modernite esasında bireye ve bireyselleşmesine vurgu yaparak ortaya çıkmış bir harekettir. Fakat modern bilimin ve devletin patikleri bireyi özgürleştireceği yerde dayattıkları değerlerle adeta onu denetim altına almıştır. Şairin en büyük eleştirisi, uydurulan kimlikler ile insanların çatışmasıdır. Spinoza’nın, doğa asla kavimler, milletler, sınıflar, zümreler yaratmaz, sadece bireyler yaratır, düşüncesinin şair tarafından savunulduğu gözlemlenir. Eserlerinde her türden verili kimliği bir tür uydurma olarak ele alır. Bu yüzden sık sık yerleşik değerlere ters düşen düşünceleri dile getirir.

İnsanın varoluşu, içinde bulunduğu toplumun şartlarına göre biçimlenir. Türkiye’de toplum, modernleşme sürecinde hızlı bir şekilde geleneksel kimliğinden koparılarak Batı kültürüne uydurulmaya çalışılır. Kültür değişiminin sebep olduğu değerler çatışması, insanların siyasî söylem ile geleneksel anlayışlar arasında sıkışmasına yol açar. Türkiye’de geleneğe yaslanıldığında da siyasî söylemlere kapıldığında da kişi ciddi problemlerle yüzleşir. Mungan’a göre bu problemlerin başında “kurulu düzenin bir paçası olarak ezber davranışların, öğretilmiş hayatların insanı ol[mak]” gelir (SB: 254). Şair, Türkiye’de politikanın da gelenek gibi kurulu bir düzen oluşturmaya çalıştığını söyleyerek var olan durumu eleştirir. Ona göre politik söylemler de geleneksel değerler gibi kişinin görüş açısını daraltır. Görüş açısı dar olan birisinin kendisini gözlemlemesi ve bu gözlemleri sonucu varoluşunu düzenlemesi zordur.

Mungan’ın şiirlerine yansıyan varoluş sorunlarının başında kendi olabilme sorunu gelir. Şairin ilk şiirlerinden son yazdığı şiirlerine kadar sürekli varoluş sorunu işleminin sebebi, her durumda ve her dönemde farklı varoluş durumlarıyla yüzleşmesine bağlanabilir. Şair, yazmaya başladığı ilk yıllardan itibaren olmak ve olma hallerine odaklandığını bizzat kendisi dile getirir (189S: 138). Bu yüzden şiirlerinde sık sık varoluşunu engelleyen konulara değinir. Onun kişisel yaşamından ve mensubu olduğu toplumundan kaynaklanan sorunları, varoluş problemi çerçevesinde değerlendirmesi, eserlerinin birçok açıdan egzistansiyalist bir hüviyete bürünmesine yol açmıştır.

Sadece şiirlerinde değil, bütün eserlerinde kendisi olmaya çalıştığını dile getiren şair, zaman zaman birbiriyle çelişen ifadeler kullanır. Varoluşu, bireysel bir edim olarak değerlendiren birisinin yerleşik değerlerden özellikle ahlakî belirlenmişlikten sıyrılması gerekir. Oysaki Müjde Arslan’a verdiği bir röportajda, Doğu ahlakına sahip olduğunu, uygar ve Batılı olmaya çalıştığında bile asla bu ahlakından vazgeçmeyeceğini söyler (Arslan, 2004). Postmodern bir özne nihilist bir dünya görüşüne sahiptir. Geleneksel değerlerin belirlediği sınırlarda yaşayamaz, varoluşunu duymak ve duyurmak için bütün sınırları aşmaya yeltenir. Mungan, verdiği röportajdaki düşüncelerinin aksine şiirlerinde nihilizmi benimsediğini sık sık ifade eder:

*oysa sonuçsuzum artık*

*başlangıcsızım*

*hiçim (STN: 31)*

*çünkü hiçbir bayrağa inanmıyoruz (MT: 100)*

*kimi zaman hiçliğin önemi*

*her yeri kaplar (İH: 62)*

Yaşadığı topluma olan inancı zayıflayan ve hayatta anlamsızlığın hüküm sürdüğüne kanaat getiren birisinin yerleşik değerlere bağlı yaşayabilmesi düşünülemez. Bu açıdan yaklaşıldığında şairin, kendi varoluşunu kavramada bile bazı sıkıntılar çektiği söylenebilir.

Mungan'ın varoluş hakkında yaşadığı bir çelişki ise din konusundadır. Şair gerek denemelerinde gerek şiirlerinde varoluşunu beden, ten, cisim gibi maddi unsurlar üzerinde temellendirir. Oysaki Pınar Ögünç'e verdiği bir röportajda, varoluşunu maddi alandan soyut bir düzleme çektiğinden söz eder. Sanatı, ruhunun tekâmülü için icra ettiğini, dini sanatta yaşamaya çalıştığını belirtir (Ögünç, 2005). Din ve metafiziği sorunlu bir alan olarak düşünmesine ve bu düşünceleri dile getirmesine rağmen, bu sorunu tam olarak aşamadığı gözlemlenir.

Şair, varoluş konusuna odaklanmasında yaşadıklarının büyük bir etkisi bulunur. Üvey anne tarafından büyütülmesi, hayatının ilk yıllarını kozmopolit bir şehirde geçirmesi, babası İsmail Mungan'ın durumu, onun üzerinde derin izler bırakır. Babasının gölgesinden kurtularak önemsenmek istemesi, onda bir fikrisabit haline gelir. Fakat şair, sadece ailesiyle veya yaşadığı çevreyle hesaplaşmaya girişmez. Varoluş konusunda onun hesaplaştığı aynı zamanda çağımızın siyasal ve sosyal durumudur. Çocukluğunu tema olarak işlemesi, çocukluğunu yeniden kurmak ve yaşamak istemesiyle açıklanabilir. Avşar Timuçin'in dediği üzere her sanatsal yaratım çocukluğa yeniden bir dönüşür (Timuçin, 2008: 124). Mungan'ın çocukluğu döneminde yaşadığı bazı problemleri varoluş sorunu olarak görmesi, sık sık çocukluğuna dönüp bir şeyleri düzenlemesine yol açar.

Şair, modern insan gibi sürekli kendini icat etmeye çalışır, fakat postmodern bir özne gibi belli değerlere ve ilkelere göre hareket etmez. Sanat yoluyla varoluşunu tamamlamaya çalıştığını söylese de, kendi “ben”ini varoluştaki merkez değer olarak kabul etmesi karmaşık bir duruma sürüklenmesine neden olur. Postmodern düşünürlerden Deleuze’ün felsefesinde sık sık dile getirdiği *oluş* kavramı çerçevesinde, kendisini modern söylemlerden özgürleştirmeye kalkışır. Bazen “ben”ini başkalarına açtığını, bu şekilde kendisi olmayı tasarladığını söyleyen Mungan’ın sürekli değişen bir varoluş süreci yaşadığı ileri sürülebilir. Şiirlerine yansıyan “ben”i adeta başka “ben”ler üzerinde kurulmuş gibidir. Kendi olmayı varoluşsal bir problem haline getiren birisinin eklektik bir benlik oluşturması postmodern durum ile açıklanabilir. Postmodern durumda, “ben”i meydana getiren verili kimlikler önemsiz hale gelir. Özneler tutarlı bir kişilik göstermezler ve duruma göre farklı bir kişiliğe bürünebilirler.

### 3.1.2. Özne Parçalanması

*Parçalar zamanını yaşıyoruz.*

(Murathan Mungan)

Modern sanat ile postmodern sanat arasındaki farklardan biri de iki sanat akımının bireye yaklaşım biçimleriyle ilgilidir. Modernistler, kişiyi bir birey olarak işlerken postmodernistler özne olarak işlerler. Kullanım biçimlerine bakıldığında iki kelime arasında fark bulunmadığı iddia edilebilir. Fakat postmodernistler kişinin merkezsizliğini, parçalanmışlığını ve kurgulandığını vurgulamak için özne sözcüğünü bilinçli şekilde kullanırlar.

Postmodern özne ile ilgili dillendirilen kavramlardan en önemlisi parçalanmadır. Sanayi sonrası toplumlarda, insanların kişilik olarak bir bütünlük gösteremediği, ilke ve değerlere göre yaşamadıkları için kimlik karmaşasıyla yüzleştikleri görülür. Modern söylem, bütünlük ve birlik gösteren bir özneye vurgu yaparken postmodern söylem dağılan, parçalanan, bütünlükten yoksun olan özneyi öne çıkarır. Nitekim Fredric Jameson, modern ile postmodern arasında farkın yabancılaşma ve parçalanmada belirdiğini söyler. Ona göre modern yabancılaşma, postmodernizmde, yerini postmodern parçalanmaya bırakır (Jameson, 1984: 63).



Esasında postmodern parçalanma; yabancılaşmayı, yozlaşmayı, marjinalliği, yersiz yurtsuzluğu da içine alan geniş bir kavramdır.

Angela Mcrobbie'e göre postmodernizmin ilk sorunu, kültürel tartışmalarda anlamını, çok fazla kullanılmasından dolayı yitirmiş olan parçalanmadır (Mcrobbie, 2013: 50). Parçalanmışlığın başladığı yer tam olarak belirlenemez. Modernitenin yabancılaşmayı, postmodernitenin parçalanmayı tetiklediğini düşünen Jameson, kitle kültürünün, insanları şizofreniye sürüklediğini ve benliklerini parçaladığını söyler. Ona göre postmodern özne, geçmişini ve geleceğini tutarlı bir biçimde örgütleyebilme yetisini yitirmiştir (Jameson, 2011: 65). Fakat özne parçalanması ile ilgili birçok özelliği modern bireyde de görmek mümkündür. Kaygı, korku, kaçış, yalnızlık gibi haller modern bireylerde olduğu gibi postmodern öznelerde de görülür.

Lyotard, postmoderni modernden sonra gelen bir akım olarak değerlendirmez. Fakat Anderson'un söylediği üzere Lyotard, postmodernizmde gerçekliğin parçalanması neticesinde bir tür icat etme özgürlüğünün ortaya çıktığını vurgular (Anderson, 2009: 49). Bu yüzden postmodern öznenin incelenmesinde *parçalılık* anahtar bir kavram olarak değerlendirilir. Lyotard'ın düşüncesine göre bütünlüklerde anlam arayan bireyler ortadan kaybolmuş, bunun yerine dağılmalarda yaşayan özneler ortaya çıkmıştır. Postmodern söylemde, sadece öznenin değil aynı zamanda ahlakın, bilincin, mekânın, zamanın, dilin parçalanması söz konusudur. Hatta dış dünyadaki parçalanmalardan sonra kişinin parçalandığı teorisyenler tarafından dile getirilir. Postendüstriyel şartların bir ürünü olarak insanlar, parçalanmış bir kişiliğe bürünmüştür, denilebilir.

Althusser, insanların daha doğmadan özne olduklarını ve doğumundan başlayarak bütün yaşamı boyunca bir ideolojiye göre hayatla temasa geçtiğini anlatır (Althusser, 2014: 83). Buna göre kişi üzerinde etkili olan ideolojiler belirlendiğinde kişinin benliği analiz edilebilir. Gottidiener'e göre günümüzde baskın olan ideoloji tüketimciliktir. Tüketim ideolojisi, bireylerin arzularını harekete geçirerek hem toplumu düzenler hem de parçalara ayırır (Gottidiener, 2005: 130). Duyguları ve arzuları tüketim ideolojisi ile belirlenen özneler, kendi arzularını yaşayamadıkları için parçalı bir kişiliğe sahip olurlar.

Postmodern öznelerin parçalanmış kişilikleri, günümüz toplumunun ekonomik ve kültürel şartlarıyla yakından ilgilidir. Hayatın her alanında, anlamların dağılması, insanların tutarlı ve bütünlük gösteren bir kişiliğe ulaşmalarını engeller. Zygmunt Bauman'ın açıklaması uyarınca öznenin parçalanmışlığı dünyanın parçalanmışlığı ile birlikte hareket eder. Postmodern durumda, özne asla bütünlük gösteren bir kişi olarak hareket etmez, yaşamını ikide bir kesen sorunlardan birinin anlık taşıyıcısı olarak hareket eder. Parçalanmış benlikler kendilerini davalara verebilirler ama unutulmamalıdır ki yaşadığımız çağda davalar da onları yöneten aktörler gibi parçalanmışlardır (Bauman, 2011b: 240). Modern zamanlara girilirken bilinç sahibi olan insanın, kendi eylemlerinin sorumlusu olacağı fikri gündeme getirilir ve insanların eylemleriyle kendisini kuracağı düşüncesi dillendirilir. Oysaki modernitenin pratikleri giderek kişiyi eylemlerinin faili olmaktan alıkoyar, devletin veya ideolojilerin bir nesnesine dönüştürür. Kitle kültürünün ortaya çıkmasıyla birlikte insanın arzuları bile dışarıdan yönetilmeye başlanır. Her yönden çevrilen birinin eylemleriyle bilinçli bir varlık olarak kendisini kurması düşünülemez. Neil Postman, yaşadığımız medya çağının bir tür gösteri çağı olarak değerlendirilebileceğini söyler. Gösteri çağında hakikatler imajlara yenik düşer. Bilgi bombardımanına maruz kalan insanlar, parçalara ayrılırlar, tepkisizleşirler, muhakeme güçlerini kaybederler (Postman, 1991: 244). Medya başta olmak üzere tüketim toplumunun birçok unsuru, kişinin bilincini kaybetmesine neden olur. Bilincini yitirmiş olan insan, yüce gayeler peşinde koşamaz çünkü yüce gayeleri taşımak ve savunmak için bir bilinç gereklidir.

Parçalanma, Murathan Mungan'ın sadece şiirlerini değil, bütün sanatını açıklayan anahtar kavramlardan biridir. Gerek kişisel yaşamındaki gerilimler gerek Türk toplumunun son otuz yıldaki hızlı değişimi, şairin kendi "ben"inde parçalanma duygusunu hissetmesini ve sanatında bu parçalanma duygusunu dile getirmesini etkiler. Parçalanma temasını sanatının merkezine almasını şu şekilde açıklar:

Yazdıklarında yer alan parçalanma olgusu başlarda daha çok sezgiseldir, yaşadığım rahatsızlıkları dile getirirken uğradığım, asıldığım, tutduğum bir kavramdır. Bilgiledikçe sesimin tonu toklaşmış, sözcüklerim berraklaşmıştır. Parça ve parçalanma, beni felsefi bir varoluş sorunsalı olarak ilgilendirdiği gibi, yazdıklarında şimdiki halin durum tanımlanması için de anahtar söz yerine geçer (SK: 97).

Şair, kişisel yaşamındaki parçalanmaları, çağın sorunlarıyla birleştirerek felsefi bir düzlemde ele alır. Değerlerin, ideallerin, ahlakın, siyasî fikirlerin dağıldığı bir dönemde kişinin bütünlük gösteremeyeceğini ve dağılacağını ileri sürer. Varoluşunun bir parçası olarak kabul ettiği kimliklerin dağıldığını ve kimliksiz kalan benliğinin bütünlüğünü kaybettiğini anlatır:

*Parçalanmış camlardan toplarken*

*parçalanmış kimliğini*

*her şey biraz da eylem edilgenliği (KS: 53)*

Mungan, gerçeğin yanılsamalara dönüştüğü günümüz koşullarına göndermede bulunarak kimlik elde etmeye kalkışırken kendimizi bulamadığımızı söyler. Kimlik elde edemeyen veya elde ettiği kimliklerde kendisini bulamayan insanın durumunun trajik olduğunu belirtir. Ona göre insanlar, bir tür hipnoza tutulduğundan hayatın ayrıntılarında gizlenen kaosu fark edemezler:

*oysa ayrıntıların bilgisine sahip oldukça*

*açar bize sırlarını hayat*

*bölünüp parçalanmış ilişkiler, kimlikler, serüvenler (YS: 68)*

Tüketim toplumunda, insanlar hızla akan hayata kapılıp giderler. Televizyon ve internet kültürü, bilgi bombardımanına maruz kalmalarına neden olduğu gibi etraflarına ve kendi gerçeklerine karşı duyarsızlaşmalarına da yol açar. Özne parçalanmasında, günlük alışkanlıkların ve ekran kültürünün etkilerinden söz edilebilir. Televizyon veya bilgisayar ekranında yüzlerce görüntü içerisinde, gerçek dünyanın dışına çıkılır. Ne var ki, ekrandaki görüntüler hayatın parçalarını yansıtmaktan başka bir şey yapmaz. İnsanlar, bu parçalar vasıtasıyla dünyayla temasa geçer. Bu esnada bütünlüğü bozulan dış gerçeklik gibi kişinin benliği de dağılır. Mungan, çağımızın genel vaziyetini anlatırken şu sözleri sarf eder: “Biz insanlar, parçalanmış, yabancılaşmış bir gezegenin parçalarıyız. Yeryüzü bizim vatanımız değil. Onun üzerinde büyük bir susuzlukla vatanımızı arayarak yabancı gibi dolaşıyoruz” (227S: 160). İnsanlar, daha yaşanılabilir bir yer yapmak için dünyaya değişik biçimlerde müdahalede bulunur. Doğaya yapılan her müdahale,

esasinda insanin dogasina yapilan mudahaledir. Yapay bir çevre oluşturan insanlar, kendi dogalarını da yapaylaştırır. Modernitenin en yoğun halini yaşadığımız çağımızda, estetik ameliyatlara, genetik kopyalamalar, klonlamalar kişinin dogasını dönüştürmekte ve onu kendi gerçeğine yabancılaştırmaktadır. Şaire göre insan kendi eliyle kendisini parçalamakta ve giderek yabancı bir varlığa dönüşmektedir.

Kişi, bütünlük gösteren bir kimliğe sahip olduğu denli anlamlı bir varoluş sergileyebilir. Modernite, insanın kendi eylemleriyle kimliğini elde edeceğini ve yeryüzünün efendisi olacağı düşüncesine dayanır. Oysaki postmodern teorisyenler, kişinin benliğinin ve kimliklerinin kurgulandığı fikrini savunurlar. Kurgulanan bir özne bütünlükten yoksun olduğu gibi eklektik bir kimliğe de sahip olabilir. Şair, günümüzde sabit bir kimlik düşüncesinin ortadan kalktığını çünkü kişinin istediği an yeni bir kimlik elde edebileceğine inanır:

*Yeni bir hayat alabilirsin kendine*

*yeni bir kuş kimlik (MT: 26)*

Callero'ya göre postmodern benlik, radikal bir tavırla bütünlükçü bir benlik kavramını reddeder (Callero, 2003: 124). Bütünlükçü bir benlik yerine değişik kültürlerden veya değişik zamanlardan izler taşıyan bir benlik anlayışının postmodernistler tarafından dile getirildiği gözlemlenir. Modern bireyler, *şimdinin* içinde kendilerini kurarken birlik ve tutarlılık içinde olmayı amaçlarlar. Postmodern özneler de *şimdinin* içinde kendini kurarlar fakat "ben"lerini her türlü kimliğe açarak sadece yaşanan zamanın kişisi olmayı istemezler. Bu yüzden bölünmüş bir kişiliğe sahip oldukları görülür:

*Bölünüp durdum*

*Değişik yüzyıllara dağılmış kimliğime*

*Öyle çoğaldı ki duyan, acıyan, gören yanlarım (YS: 78)*

Şairin benlik algısının parçalanmışlık üzerine kurulduğu söylenebilir. Sabit, tutarlı bir bütünlük oluşturmadığını düşünen Mungan, postmodern duruma dikkati

çeker. Postmodern atmosferin bizi bir tür yolculuğa çıkardığını, bu yolculukta kişinin kendine yeni kimlikler aradığını anlatır:

*bir Altın Post atmosferi yaratıyoruz  
çıkılabilecek bütün yolculuklar için  
suçlarda arıyoruz yeni kimlikleri  
siyah mizah dilimizdeki şırınga  
televizyon kanallarıyla oksitlenmiş hayatların  
içinden geçiyoruz (MT: 53)*

Yaşadığımız çağda, benliğin dağılmasında günlük alışkanlıkların olumsuz etkisi yadsınamaz. Televizyon kültürü, uzun zamandır günlük hayatın bir parçasıdır. Şair, televizyon kanallarının artık her şeyi dönüştürecek kadar hayata nüfuz ettiğini düşünür. Televizyon kanalları gerçeği sunmazlar, simülasyon mantığı ile hareket ederler. Sabit ve bütünlük gösteren benlikler, dünya ile olan bağın gerçeklik üzerine kurulmasıyla oluşturulabilir. Oysaki simülasyon mantığı, kişiyi gerçeklikten koparır, -miş gibi bir hayatla yüz yüze bırakır. Şair, televizyonun -miş gibi bir hayat sunarak *parça başı kimlik* (MB: 27) dağıttığını belirtir. Sürekli değişen görüntüler, hayatı parça parça yansıtmakta buna karşın kişinin tutarlı bir bütünlük oluşturmasını engellemektedir. Çünkü televizyon, benliğin bütün imkânlarını karartır, hayatı oksitleyerek adeta varoluşu kısa devreye uğratar. Parçalanmış özneler, ekrana ayarlanmış gibidir:

*parçalanmış özneler ekrana ayarlı  
hafıza tuşunda büyük silinmeler (MT: 77)*

Mungan, ekran kültürünün *lunapark gerçekliği* ürettiğine inanır. İnsanlar, bir kanaldan diğer kanala atlarken gerçekliği algılamaz, sadece imaj değeri yükseltilmiş görüntülerle yüzleşir. Sanal gerçeklik, ancak sanal özneler türetir. Sanal özneler ise karmaşık bir ağ içerisinde dönüp dolaşır:

*kullanımdaki dengeler lunapark gerçekliği*

*bir kanaldan diğesine kaçırılan sarkaç  
girdiler çıktılarla dolaşan ağ (MT: 87)*

Ekran kültürü, şairin anlattığına göre dönüşümlü, kolaj personalar ortaya çıkarır. Kolaj ve dönüşümlü persona, kişinin bölünerek başka birisi olarak yaşaması anlamına gelir. Ekranda hızla değişen görüntüler, temsil ettikleri gerçekliklerini imha ederek her şeyi parçalamakta ve kolaj bir yapı meydana getirmektedir:

*Anında imha ediliyor her gerçeklik görüntülerin  
bombardımanıyla  
yansıtıcı test ediyor  
kolajın atomlarına bölünen parçalarını  
Boşluk Kabartma (MT: 29)*

Dağılan, parçalanan sadece benlik değil, yaşamın bütün unsurları parçalanarak etrafa saçılır. Kişinin uğruna hayatını ortaya koyduğu değerler, inançlar, ilkeler, aşklar parçalanarak önemsizleşir:

*ya da var sandığımız bütünlük  
uğruna inançlar, değerler, ilkeler, aşklar  
zamanla parçalanırlar (YS: 65)*

Aslında öznenin parçalanması, değerlerin ve ilkelerin dağılmasından sonradır. Marshall Berman, modern olmanın ciddi bir paradoksu içinde barındırdığını belirtir. Berman'a göre modernite ideolojilerin, sınıfların, etnisitenin, inançların önüne geçerek bireyleri bir arada tutar, bütünlük oluşturmalarını sağlar. Fakat bu birlik bizleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler (Berman, 2011: 279). Postmodern olmak ise ideolojilerin, sınıfların ve inançların büsbütün ortadan kaldırılmasıyla eş değer görülür. Görünüşte her yönden eşitlenen insanlar, birlik ve bütünlük gösterirler. Ne var ki birlik ve bütünlük uğruna vazgeçilen değerler, kişinin belirli, sabit bir benliğinin olmasını sağlar. Bugün artık bütünlüğü sağlayan ahlakî, siyasî ve dinî birçok değer

önemsizleşmiştir. Söz konusu değerlerin önemsizleşmesi kişide parçalanmışlığın ortaya çıkmasını tetiklemiştir. Mungan'a göre günümüz koşulları, bir yandan farklılıkları ortadan kaldırarak insanları eşitlemekte ve aynı alanda bir araya getirmekte, öbür yandan da belirsizlikler ve parçalanmalara sürüklemektedir. Bu bağlamda parçalanmışlık yaşamda anlamlı olan her şeyin içeriğini boşaltır:

*Parçasından anladığımız filimler*

*Parçasından anladığımız bütünler*

*Parçasından anladığımız hayat*

*Yaşanmaz, geçirilir*

*Şimdi zaman parçaları (YS: 65)*

Modern Batı düşüncesinin özneye yaptığı yoğun vurgu, toplumsallığın son bulmasına sebep olur. Öznenin parçalanması, esasında cemiyetin yok edilmesinin doğal bir sonucu olarak değerlendirilir. Bireysel özgürlüğe yapılan aşırı vurgu, insanlarda huzurun toplumdan ve değerlerden soyutlanarak elde edileceği inancını pekiştirir. Fakat bu inancın aldatıcı olduğunun anlaşılması, kişiyi büsbütün nihilizme sürükler. Mungan, toplumsallığın başladığı yer olan aileden koptuktan sonra hiçbir yere varamayacağını dillendirir:

*Aile atının soyundan indim*

*Karaağaçlar altında*

*Biliyorum beni bekleyen hiçbir şey yok*

*Rüzgârın derin mezarlığında ürperen (OPŞK: 11)*

Şair, bütünlüğünü yitirmiş bir birey olarak hayatı sorgulayarak olup bitenlere anlam vermeye çalışır. Kendine yeni bir benlik oluşturma niyetinde olduğu için hayatı sorgular. Parçalanmış ve dağılmış ortam içinde kendisini bulmak istediğini söyler:

*giyinirken gün çarşılara*

*elimdeki aynada kendimi bulmalıyım (STN: 75)*

Mungan, hayatın, parçalı görüntüsüne rağmen bir bütün oluşturabileceğine olan inancını kaybetmez. Fakat bir kere parçalanmış insanın bütünlük gösteren bir bilinç olarak kendisini var etmesi mümkün değildir. Kendi içinde bütünlük gösterse de bu kez ötekileşme problemiyle yüzleşecektir. Nitekim şairin eserlerinde, ötekide kendini duyma ve ötekileşme, özne parçalanması ile yakından ilgilidir. Şiirlerinde özne parçalanmasının, daha çok ötekileşme problemi ekseninde kendisini göstermesi, şairin benliğinde ikililiklerin ve çelişkilerin oluşmasına yol açar. Hayatın her katmanına sinen kaos ve belirsizlik, postmodern öznenin bütünlük bir bilinç olarak var olmasını engeller. Yaşamını öznel temellere dayandıran Mungan'ın kimliğinin ve benliğinin, sabit ve yekpare olmadığı görülür. Öteki ve ötekileşmeyi çözümlenmeye çalışan şair, kendine bir çıkış yolu arar. Ona göre asıl cinnet öteki gibi olmakla başlar:

*Başkalarını giyinmekle başlar cinnet (KS: 49)*

Modern söylem, bireysel varoluşa her ne kadar vurgu yapsa da günlük pratikleriyle insanları daha fazla birbirine benzetir, herkesi eşitler. Bu durumda kişi kendisi olmaktan çıkarak başkasına dönüşür. Şair, söz konusu çelişkinin farkına varır, kişinin bir iz bırakırken aslında başkalarıyla yer değiştirerek ilerlediğini düşünür:

*kendinin başka'larıyla yer değiştirerek görünür*

*ilerliyor, her yere vesikalık gövdeler bırakarak (MT: 71)*

Şaire göre parça ile bütünün döngüsünde, insanlar da birbirinin döngüsü haline gelir. Kişisel denilen şeyler aslında ötekinin bizdeki yansımasından başka bir şey değildir. Hâlbuki “bir kimlik sahibi olmak, daima ötekiyle bir ilişkiyi varsayar” (Bourse, 2009: 115). Öteki, “ben”den farklı düşünene verilen addır. Benlik, ötekide yakaladığı ufuklar üzerinde gelişir. Oysaki çağımız herkesi birbirinin aynısı yaparak ötekiyi ortadan kaldırır. Ötekinin kaybolduğu bir ortamda sağlıklı bir “ben”in varlığından söz etmek zordur. Bu yüzden postmodern teorisyenler, öznenin parçalanmasını ötekinin kaybolmasına bağlarlar.



Mungan, ötekiyi sadece dışarıda bir yerde duran yabancı olarak değerlendirmez, kendi benliğinin ve bilincinin bölünerek öteki parçalarını meydana getirdiğini düşünür. Benliğinin öteki taraflarının çoğalmaması ve parçalanmanın benliğini teslim almaması için kendisine yöneldiğini anlatır:

*içimi öldürüyorum. Kazıyorum içimi*

*çoğalmasın diye ötekilerim*

*çoğalmasın diye parçaladığı yerde*

*kaldı bedenim (OY: 37)*

Şair, benliğinin öteki taraflarını bütünleyerek sağlam bir kişiliğe sahip olunacağını düşünür. Fakat yaşadıkları benliğinin bütünlük göstermesini engeller:

*Uzun dargınlıklar bütünlemez ki kişinin öteki benliğini (YS: 29)*

Postmodern sanatın parçalılığa yoğunlaşmasında, kapitalizmin kültür politikaları ve teknolojinin hayatı dönüştürmesinin etkileri büyüktür. Jemason'a göre kapitalizmin mantığı, dağıtıcı ve ayırıcıdır, asla bütünlüklere yönelmez (Jameson, 2011:158). Günümüz kapitalizminin belirleyici özelliklerinden olan merkezsizlik düşüncesi, hayatın fragmanlar (parça) halinde deneyimlenmesini sağlarken, baskın kültürel unsurlar, kişinin parçalanmasına etki eder. Günlük alışkanlıklardan bürokratik işlemlere, yemek alışkanlıklarından eğitime kadar hayatın her alanında bütünlüğün ve birliğin yerini parçalı yapılar alır. Böyle bir durumda benlik parçalarının bir araya getirildiği arzu makinesine dönüşür.

Postmodern durumda, benliğin parçalanmasını tetikleyen iki unsur öne çıkar. Bunlardan ilki moda, diğeri teknolojidir. Tüketim toplumunda, moda kültürü markalar ortaya çıkarır. Her bir marka, onu tüketene kendisinden bir ruh veriyormuş hissini uyandırır. İnsanlar, marka olan nesnelere alırken aslında yeni bir yaşam alanına giriş yaparlar. Arzuladıkları ama yaşayamadıkları hayatı, markaları alarak yaşamayı düşünürler. Böylece tükettikleri nesnelere vasıtasıyla hayatı anlamlı kılarlar. Anlamı kaybedilmiş bir dünyada, anlamın markalarda olduğu düşüncesi, benlik bölünmesine ve özne parçalanmasına yol açar. Mungan, tüketim kültürünün insanları

adeta bir tür kaydırma hattında yaşamaya mecbur bıraktığını, ekrana kilitlenmiş yüzlerin başkalaşım geçirdiğini söyler:

*iz bırakmaz sisler gibi*

*yüzlerimiz artık nikel kaplama*

*gümüş ekranda*

*reklam metinlerinden*

*artan dizeler, laboratuvar tahlilleri ilişkide (MT: 18)*

Teknolojinin sağladığı imkânlar, Bauman'ın belirttiği üzere nesnelere parçalara ayırarak istendiğinde tekrar bir araya getirmeyi olanaklı hale getirir. Nesnelere gibi insanlar da parçalara ayrılabilir ve istendiğinde tekrar bir araya getirilebilir (Bauman, 2011b: 237). Teknoloji bir yandan DNA'ya kadar insanı parçalarına ayırıp analiz ederken, bir yandan kullanıma sunduğu nesnelere ile kişinin benliğinin bölünmesine yol açar. Söz gelimi bir cep telefonu, iletişim işlevinin ötesinde kulağın, gözün, dilin vazifesini görür. Kişi bu organların yaptığı işi, cep telefonu vasıtasıyla gerçekleştirir. Böylece insanın uzuvları adeta cep telefonu üzerine doğru yayılır. Teknolojik gelişmelerin, insan bedeni üzerindeki etkileri, teorisyenleri yeni bir insan tanımı yapmaya sürükler: Cyborg. Cyborg bedenler, teknoloji tarafından oluşturulan bir kurgudur. "Makine ve organizma arası bu kurgu, cyborg (ya da kadın deneyimi) bölünmüş, parçalanmış ve cinsiyet-sonrası bir kimliğin temsilidir" (Işık, 2000: 101). Teorisyenlerin insanı cyborg olarak nitelendirmesinde, insanın günlük hayatta bir an olsun, makinelerden veya elektronik cihazlardan bağımsız davranamaması da etkili olmuştur.

Mungan'ın şiirlerinde, teknoloji ve teknolojinin kişiye yansımaları özne parçalanması çerçevesinde incelenebilir. Şair, teknolojiyi bedeni sarmalayan ve insanın uzantısı haline gelen bir unsur şeklinde değerlendirir. Günümüzde insanın teknoloji ile kurduğu ilişkinin çok ileri gittiğini düşünen şair, bedeni bir *cyborg* gibi tasvir eder:

*ey kutsal beden*

*sana da gelecek sıra*

*pilindeki kuraklık yetmiyor değil mi*

*hatıranın yüksek gerilimine*

*başkalarının bantlarından batıp çıkıyor sesin...*

*Bilgisayarların depoladığı vahşetten çıkış alıyor (MT: 23)*

Şair, bedeninin dijital bir cihaza dönüşünü anlatır. Pil, yüksek gerilim, bant gibi genellikle elektronik cihazları çağrıştıran unsurları, insan bedeninin birer uzvu olarak değerlendirir. Burada bedeninin maddeye dönüştürülmüş halini dile getirerek dijital çağda bilgisayar vahşetinin sebep olduğu parçalanmaya dikkat çeker. *Cyborga* dönüşen bedenlerin bir çıkış aradığını düşünen şair, kendisini dijitalin akışına bırakarak bölünmeye devam eder:

*ışık yıllarının karanlık hızında*

*yedi askı daha asılı yıldızlara*

*takıyorum kulaklarımı*

*dalmaya ve uçmaya hazır*

*iki kişi olarak bölündüğüm yerden*

*hard'n'heavy slowları*

*yer değiştiriyor içimde bütün kişilikler (MT: 11)*

*Hard'n'heavy*, metal ile rock arasında 1980'lerde ve 1990'larda popüler olan bir müzik türüdür. Elektronik enstrümanlarla icra edilen *hard'n'heavy* genellikle toplum tarafından sorunlu kabul edilen kişilerin dinlediği bir müzik türü olarak görülür. Dijital çağın müziği şeklinde nitelendirilen *hard'n'heavy*, insanların parçalanmışlığını ve kaotik ruh hallerini yansıtır. Onur Şenel'in aktardığına göre yapılan birçok araştırmada *hard'n'heavy* müziğini benlik parçalanması yaşayan, cinsiyetsizliği savunan, esrar kullanan, toplumdan soyutlanmış kişilerin dinlediği sonucuna varılmıştır (Şenel, 2014: 210-216). Mungan, bu müziği dinlerken benliğin dağılmasını anlatır. Sadece *hard'n'heavy* müziğinin çağımız insanının benliğinde ve kimliklerinde yaşanan bölünmeleri yansıtmadığını diğer popüler müzik türelerinin de bu konuya değindiğini şu şekilde anlatır:

Hızla sayacak olursak, füzyon salgını, post-punk bir dönemin ses arayışları, endüstriyel cayırtılı “loplar”, bilgisayar destekli ritm denemeleri, ses mühendisliğinin teknik yardımlarına yaslanan elektronik “sample”lar, apolitik hazcılığın egemenleşmesiyle başlayan süreçte müziğin giderek yalnızca kulüplerde dinlenmeye başlayan “kafa yapıcı” bir şeye dönüşmesi, müziğin dünya ölçeğinde aşırı endüstriyelleşmesinin, aşırı “clup”laşmasının önemli göstergelerinden biri olarak belirginleşen şarkıcı ya da toplulukların imge kaybı ya da kendini yeniden kimliklerinde sorunu gibi birçok üstbaşlık atılabilir bu konuda (227S: 45).

Kendi ruh halini en iyi yansıtan müzik türlerinden birinin rock olduğunu söyleyen şair, bu türden eser bile vermeyi planladığını belirtir. Postmodernizmin en belirleyici özelliğinin parçalanma olduğunun herkes tarafından dillendirildiğini fakat postmodern bütünlenmeden kimsenin bahsetmediğini söz eder (BKD: 80). Rock müzik aslında parçalanmışlığı, bölünmeyi ifade etse de parçalanmış ve bölünen bireyleri aynı düzlemde bütünler. Şair, postmodern parçalanmanın bazı imkânları da içinde barındırdığına inanır. Çağımızın hızla bireyi tüketen yapısının, kişinin varoluşunda bazı unsurları üretmesine olanak tanıdığını ifade eder. Ona göre yeraltı kültürü gibi çeşitli mekânların aurasını, rock türü müzik ile kendimizde canlandırabiliriz (BKD: 116). Böylece parçalanırken kaybedilenler, farklı kanalda yine bir araya gelebilir.

Şairin teknolojiye yoğunlaşması, postmodern sanat estetiği ile yakından ilgilidir. Süreyya Su’nun ifade ettiği üzere postmodern durumda sanatçı ve sanat teorisi teknolojiye yönelir (Su, 2014: 188). Teknolojiye yapılan vurgu, modernist ve postmodern sanat arasındaki başlıca farklardan biridir. Modernistler, bilinçaltını keşfederek insan varoluşunun değişik yönlerini ortaya çıkarırken, postmodernistler aynı zamanda insan bedeninin teknolojiye teslim olmasını anlatır. Mungan’ın, dijital çağda öznenin parçalanmasında etkili olan teknolojiye sürekli göndermede bulunması, teknolojinin varoluş üzerindeki etkisinden kaynaklanır. Ona göre teknolojiye hazırlıksız yakalandığımızdan belirsizliğin ortasında kendimizi buluruz:

*hazırlıksız yakalandığımız çağın tekniğiyle*

*şimdi ne kadar çoğaltabiliriz*

*bir sonrasızlık değeri olarak kendimizi (İH: 22)*

Postmodern durumun ayırt edici özelliklerinden birisi, kişiyi imajlar dünyasında yaşamaya mahkûm etmesidir. Bu dünyada her şey karnavala dönüşür. İnsanların hayattan zevk alabilmeleri ve daha fazla harcayabilmeleri için çevre yeniden düzenlenir. Şair, postmodern durumun kaotik yapısını ve kişi üzerindeki etkilerini şöyle betimler:

*kaypak manşetler, sağır katalogları, karnaval biletleri  
kendini tanımanın korkusu  
sürekli bir canlı yayındasınız  
girdabi olmayan yüreğin sireni duyulmaz elbet  
mekanlar lunapark, hayat çarpışan otomobiller  
görüntünün kumbarasında hafızanız beş kuruş  
alarmı yakın hiçbir kırmızıya düşmemiş yolunuz (MB: 19)*

İnsanların sürekli gözetildiği, mekânların eğlence alanına dönüştürüldüğü bir ortamda kişinin bazı insanî yönleri zayıflar. Hayatın bir eğlence alanına dönüştürülmesi, gerçekliği zedeleyerek bireyin algılarını körleştirir. Mungan, bu duruma dikkati çekerek sahteleşen bir dünyada kişinin *gerçek* olarak kalmayacağını dile getirir. Ona göre hipergerçekliğin yaşandığı çağımızda benlik, maskeler takar:

*Tek kişilik nüfus kâğıdı çok sayfalı Ben Maskesi (MB: 85)*

Şair, postmodern teorisyenlerden ödünç aldığı kavramlar ile parçalanma olgusunu anlatmaya çalışır:

*ânın egemenliğini talep ediyor büyük parçalanma  
büyük dağılmadan sonra (ET: 122)*

Postmodern söylemde, yaşam ile ilgili bütün vurgular yaşanan ana yöneliktir. Öznenin, geçmişi ve geleceği şimdinin içinde sıkıştırılır. Anthony Giddens'in dediği üzere postmodern durum, bizi bilinen bir geçmişi ve tahmin edilebilir bir geleceği olan varlıklar olarak tarih içine yerleştiren kapsamlı olaylar dizisinin parçası olmaktan çıkarır (Giddens, 2010: 10). Ne var ki insan bilinci geçmiş ve geleceği olmadan bütünlük gösteremez. Postmodern durumda, *şimdinin* yaşamın merkezi olması, insan bilincini parçalayarak yaşanan ana sıkıştırır. Mungan,

postmodern durumu anın egemenliği olarak niteleyerek insanın geçmiş ve gelecek ile bağının koparıldığından bahseder.

Bedende rehin olduđunu dűřünen řair, içinde bulunduđu durumu deđiřtirmeye yeltendiđinde parçalanmıř bir beden ile karřılařır:

*parçalanmış beden*

*dűřman ve yabancı birbirine (OPřK: 20)*

Mungan, parçalanma ile ilgili her ne kadar bazı iyimser fikirlere sahip olsa da esasında parçalanmanın öznenin bűtűnlűđűnű bozduđuna inanır. Postmodern parçalanmanın, kiřinin zamanı yakalamak ya da zamanı oluřturmak telařından kaynaklandıđını dűřűnűr. Gűnűn moda fikirlerini harmanlayarak sűrekli yeniliđin peřinden gitmenin postmodern parçalanmayı bile ařtıđını sűyler (227S: 46). Ona gűre çađımızda, hipergerçeklik içinde kiři kendini gűstermeye çalıřarak ortaya koymaktadır. Zamana ayak uydurmak için sűrekli kiřiliđini deđiřtirmekte, bu yűzden belirsizliđe ve hiçliđe sűrűklenmektedir:

*műkemmel rneđisin çađın, sahip olmadıđın bir kiřiliđin hiliđiyle*

*kurgun bile tekrar etmiyor kendini bize*

*hiper hikűyesiz kusursuz bir gerçeklik içinde*

*bir an bile kararmadan*

*kendini gűster kendini gűster gűster kendini (İH: 18)*

řair, parçayı sadece bir birim ifade eden sűzcűk olarak kullanmaz. Parça ile bűtűn arasında fizikten felsefeye kadar birçok yorumun yapılacađını anlatır. Bir edebiyatçı olarak parçalanmayı kimlik, varoluř, öteki kavramı, tutarlılık, bűtűnlűk gibi kavramlar etrafında ele aldıđını belirtir (SK:96). Onun parçalanmaya yaklařımı postmodern teorisyenlerin yaklařımıyla uyumludur. Postmodernistler de parçalanmayı sadece bir bűtűnű oluřturan birimlerin ayrıřması řeklinde ele almazlar. Öznenin kiřiliđinde gűrűlen belirsizlik, karmařa, tutarsızlık, yabancılařma gibi durumları parçalanma bařlıđı altında ele alırlar. Sűz konusu durumların znedeyne meydana gelmesine sebep olan unsur ise yařadıđımız çađın parçalanmayı tetikleyen

ruhudur. Mungan'a göre zamanın parçalı ruhu kişilerin geçicilik üzerine kendilerini yansıtma yoluna açar:

*zamana*

*ruhunu veren parçalı olgu doğal fragman*

*geçicilik görünüyor kılıyor seni (İH: 17)*

Şaire göre varoluşumuzda ve kimliğimizde parçalanmış unsurlar bulunur. Yazarken veya herhangi bir sanat icra ederken bu parçalanmış unsurlardan kişiliğimizi tekrar oluştururuz. Mungan'ın, kişiliğinin parçalanmışlıktan doğduğuna inanması, şiirlerinde parçalanmış bir öznenin ruh hallerinin yansımaları sağlamıştır. Parçalanmış benliği adeta erimiş bir haldedir ve şair kendi benliğine yabancılaşmıştır. Bu yüzden ömrünün belirsizlik ve hiçlik üzerine kurulduğundan söz eder. Şiirlerinde hem kendisine yabancılaşan hem de kişiliği belirsizleşen bir öznenin ruh hallerini anlatır:

*eridik eridik*

*kendime eridik*

*geldiğim yerde baktım ne kadar benim*

*ne kadar bu ben değilim oğul (ED: 16)*

*belirsiz özne*

*hem ömrümü bildim*

*hem bildim emanet olduğumu (D: 89)*

Şairin benliğinin bu denli parçalı bir görüntü çizmesinde, Türk toplumunun postmodernleşme sürecinin de etkisinin olduğu ileri sürülebilir. Modern olmayı kendi doğasında yaşayamayan Türk toplumu, birden postmodern duruma sürüklenir. Mungan da Türk toplumunun modernleşirken postmodern parçalanmayı yaşadığını söyler. Batılılaşma trenini kovalayan Türkiye'nin sağa sola savrulurken kavramsallaştırılmamış bir postmodernizm yaşadığını düşünür (HA: 98). Türk toplumunun postmodernleşmesi, ancak Türkiye'de görülebilecek bir özne parçalanması doğurur. Modernitenin ilkelerini özümsemeyen ve modern bireyi

doğuramayan Türk modernleşmesi, sağa sola sürekli savrulan ve belirsizliğe sürüklenen bireyler ortaya çıkarır. Mungan, kişisel yaşamından kaynaklanan bölünmeler ile mensubu olduğu toplumda görülen parçalanmaları aynı yerde kullanır. Şaire göre “Türkiye’nin hem ardışık, hem yanyanalık içinde yaşadığı çok öznel, çok kimlikli parçalı yapı kendini tanımlamada kavramlarını, terimlerini, kısacası dilini henüz bulamamış postmodern bir durum içeriyor” (SK:177). Bu yüzden onun şiirlerine yansıyan parçalanmanın belli açılardan Türk toplumunun dinamiklerine göre şekillendiği söylenebilir.

Postmodernizm, özneyi anlam kurucu veya bilginin asıl sebebi olarak değerlendirmeyi, bilgi ve iktidar ile kurgulanan ve her an dağılabilen bir yapı olarak kabul eder. Eğitim, ahlak, cinsiyet, inançlar, ideolojiler, meslekler, algılar özneyi oluşturan unsurlardan sadece bazılarıdır. Postmodern durumda, söz konusu unsurların içeriği değiştiğinden öznenin dağıldığı ve bölündüğü düşünülür. Mungan, söz konusu unsurların kişiye bir rol verdiğini ama günümüzde bu unsurların dağılmasıyla birlikte rollerin de parçalandığını anlatır:

*rollerle parçalanmış gövdelerinizin arasından geçiyorum (MT: 97)*

Mungan’ın şiirlerinde, özne parçalanmasının gözlemlendiği bir yer de ayna imgesidir. Benliğin oluşmasında ve kişinin kendisinin farkına varmasında ayna önemli bir araçtır. Şair, dağılan ve parçalanan benliğini ayna üzerinde anlatarak benliğin oluşmasına yardımcı olan bu aracın işlevini yitirdiğini düşünür:

*Bilmeden ve böylelikle bütün yolculukları yasakladık kendimize*

*Kırılmıştı sözcükler, parçalanmıştı ayna*

*Anladık imgemizin yalnızca bir kovuk olduğunu (MDM: 52)*

Burada Lacan’ın ayna evresine değinmekte fayda vardır. Lacan’ın dizgeleştirdiği ayna evresinde, çocuk altı aylıkken aynadaki yansımalarının farkına varır. İlk başlarda aynadaki yansımalarını öteki biri olarak görür. Buna göre kişinin benliği ötekinin farkına varmaya başladığında kurulur. “İnsan aynada yansıyan imgesinin gerçek dışılığının gerçekliğini kabul ederek onun büyüsunü bozmak zorundadır” (Bowie, 2007: 31). Sağlıklı bir benliğin oluşması için kişinin aynanın



ötesine geçmesi gerekir. Elisabeth Roudinesco'ya göre Lacancı perspektiften ayna evresi ruhsal, hatta ontolojik bir operasyona dönüşür, insan varlığı da bu operasyon sayesinde kendi benzeriyle özdeşleşerek oluşur (Roudinesco, 2012: 25). Kişi adeta aynada öteki zannettiği kendisine benzemeye çalışarak kendisini oluşturur. Ayna evresi üç aşamadan oluşur. Birinci aşamada çocuk, bir yetişkin ile aynanın karşına geçtiğinde kendi yansıması ile yetişkinin yansımalarını birbirine karıştırır ve yansımanın kendisi olduğunun farkına varamaz. İkinci aşamada aynadaki yansımasının gerçek olmadığını anlar. Üçüncü aşamada aynadaki yansımanın kendisinin olduğunun farkına varır. Benlik bu aşamalarda, ötekileşen yansımanın kavranması ile oluşur.

Mungan'ın, benliğinde yaşadığı parçalanmayı anlatırken ayna imgesini seçmesinin tesadüf olduğu söylenemez. Aynanın parçalanması ile aynadaki imgesinin bir kovuk olduğunu anlamasını, psikanalitik okumalarına bağlayabiliriz. Aynadaki imgesinin kendisine dönüşmesini anlatırken Lacan'ın ayna evresinin birinci aşamasına göndermede bulunur:

*Aynadaki sandığınız şimdi bütün hayatınızı temellük eder (MDM:50)*

Ayna evresinin birinci aşamasında çocuk, kendi yansımasının farkına varamaz, daha sonraki aşamada yansımanın kendisinin olduğunu anlar. Şair de aynadaki imgenin kişinin kendisine dönüştüğünü söyleyerek “ben”in oluşmasında öteki-ben diyalektiğini öne çıkarır. Kendi “ben”ine yabancılaşırken ve “ben”inin dağılmasında da aynaya başvurur. Fakat aynadaki imgesiyle özdeşleşeceği yerde, ona yabancılaşmaktadır. İmgesi onun yerine geçtiğinde artık kendisi olmadığını ifade eder:

*benim gördüğüm aynalar görmüyor artık beni*

*azat ettim suretimi, gölgemi, kendimi*

*yaşasın diye benim yerimi alan ikiz (OY: 72)*

Lacan'a göre öznenin anlamı, ötekinin varlığında ortaya çıkar ve öteki, öznenin sabit bir yapı olarak kalmasını engeller. Mungan'ın ötekisi, “ben”in bir parçasıdır. Şair, öteki yanlarını ayakta tutabilmek için adeta kendi “ben”inden

vazgeçer. Bu bağlamda parçalanmayı temsil eden aynayı, bütünleşmenin yaratıcı unsuru olarak da değerlendirir.

Bütünlük gösteren ve sabit olan bir özne, bulunduğu vaziyeti değiştirmeyi pek düşünmez. Bütünlük ve sabitlik, kişiyi başkası olmaya itmez, kişinin bulunduğu vaziyeti sürdürmesini sağlar. Oysaki parçalanmış bir özne farklı zamana, mekâna hatta farklı bir bedene ihtiyaç duyar. Mungan'ın şiirinde öznenin bulunduğu durumdan çıkararak kendisine yeni bir alan oluşturmaya çalıştığı görülür:

*Güneşli meydanların huzurlu sessizliği*

*Kendim için artık başka bir pus arıyorum*

*Peynir ekmek gibi intikam*

*Her yerde stereotip imaj (MB: 17)*

Şairin incelediğimiz eserlerinde genel olarak çağımızda teknolojik gelişmeler nedeniyle parçalanmışlık hissi yaşayan bir öznenin ruh halleri betimlenir. Şairin kişisel yaşamındaki bölünmeler ve dağılmalar, çağın özneyi parçalayıcı yapısıyla bütünleşince sanatını besleyen ana damarlardan biri parçalanma olmuştur. Mungan, hayatın her yerinde parçalanmayı görür ve bu parçalanmayı şiirde işler. Bütünlük duygusunun geçmişte kalan bir şey olduğunu, yaşanan zamanda parçalanmanın hükmettiğini düşünür. Bölünmelerin yaşandığı günümüzde kendisinin de bir tür boşluğa sürüklendiğini söyler. Teknolojinin hayata aşırı derecede nüfuz etmesinin, insanı dilsizleştirdiğini ve algıları körleştirdiğini, bu yüzden insan kişiliğinin bütünlüğünü kaybettiğini ifade eder. Parçalanmayı sadece ruhsal ve psikolojik bir durum olarak ele almaz, aynı zamanda bedeninin de bölündüğünü ve dağıldığını anlatır. Gerçeğin bulanıklaştığı bir ortamda, benliğin de bulanıklaştığından söz eder.

### 3.1.3. Yabancılaşma

*Aslında ben yabaniyimdir, bütün sosyal görüntüme rağmen. Sosyal maskem yanlıtır insanı.*

(Murathan Mungan)

Postmodern şiirin, modernist şiirden miras aldığı bir konu da yabancılaşmadır. Bireyin, sanayileşen kentler içerisinde çevresine ve kendisine yabancılaşması konusu, modernist eserlerde sıkça işlenir. Sanayi sonrası toplumlarda, öznenin çevresine ve kendisine yabancılaşmasına yol açan unsurlar, sanayi toplumlarına göre daha fazladır. Bugünün şairi, dünün şairine göre çevresi ile arasına daha fazla mesafe koymakta, giderek daha fazla içe kapanmaktadır. Mungan'ın kendisine ve çevresine yabancılaşmasına geçmeden önce kısaca yabancılaşma kavramına değineceğiz.

Yabancılaşma (İng. alienation), genellikle sosyoloji, psikoloji ve felsefe alanlarında kullanılan bir kavramdır. Bu yüzden birden fazla yabancılaşma tanımıyla karşılaşılır. Steve Bruce ve Steven Yearley'in *Sosyoloji Sözlüğü*'nde, yabancılaşma kavramı daha çok bir kişinin çevresine uyum sağlayamaması ve değerlerden uzaklaşması anlamında kullanılır (Bruce-Yearley, 2006: 8). Psikolojide, kişinin normalden sapması, eylemleri ve zihin faaliyetleri arasına mesafe koyması yabancılaşma olarak ifade edilir. Selçuk Budak, psikiyatride yabancılaşmanın şizofreni ve psikoz gibi ruh hastalıklarının bireyin kendine ve çevresine yabancılaşmasını tarif ettiğini söyler. Gerçek dışılık, normsuzluk, güçsüzlük, yalnızlık gibi ruhsal durumlar yabancılaşma ile özdeşleştirilir (Budak, 2009: 787). Bu bağlamda yabancılaşma bir tür psikolojik rahatsızlık olarak kabul edilir.

Orhan Hançerlioğlu, düşünce tarihinde yabancılaşma kavramının dört kaynağının olduğunu ifade eder: 1. Ekonomik kaynak, 2. Hukuksal kaynak, 3. Felsefi kaynak, 4. Tanrı bilimsel kaynak. Ekonomide bir mülkiyetin devri, hukukta doğuştan gelen hakların kaybı, felsefede nesnenin özne tarafından ortaya konulması, teolojide Tanrı'nın dünyayı yaratması yabancılaşmanın kaynağı olarak kabul edilir (Hançerlioğlu, 2012c: 203). Ahmet Cevizci ise yabancılaşma literatüründe iki ana geleneğin var olduğunu belirtir. Birinci gelenek, modern yaşamın kişisel olmayan,

bürokratikleşmiş yapısı içerisinde insanın, Tanrı'dan ve geleneksel otoritelerden kopması sonucu dünya ile bağ kuramamasına vurgu yapar. İkinci gelenek ise teolojiden beslenir. Bu geleneğe göre yabancılaşma tıne ulaşmada zorunlu bir uğraktır (Cevizci, 2013: 1617-1618). Modern ve postmodern sanatın birinci gelenekten beslendiği söylenebilir. Söz gelimi Kafka, Camus, Sartre, Dostoyevski gibi romancıların eserlerinde modern hayatın düzenine uyum sağlayamadıklarından dolayı yaşadığı çevrede kendini yabancı hisseden kişiler işlenir.

Marx ile birlikte popülerleşen yabancılaşma kavramını ilk defa düzenli bir biçimde dile getiren kişi Hegel'dir. Hegel felsefesinde, "yabancılaşma deyince anlaşılın şey, tının, idenin kendi özüne yabancılaşarak doğa varlığı olarak dışlaşmasıdır. Hegel diyalektiğinin üçüncü aşamasında, tının, idenin kendi özüne dönmesiyle bu yabancılaşma ortadan kalkar" (Tunalı, 2003: 107). Marx ise yabancılaşmayı ekonomi politiğinin bir parçası olarak kabul eder. Ona göre kapitalist iş bölümü işçinin kendi emeğine yabancılaşmasına yol açmaktadır. Genel olarak Marksizmde "yabancılaşma, insanı, kendi etkinliğinin ürünlerine, üretken etkinliğinin kendisine, içinde yaşadığı doğaya, kendine, kendi özsel doğasına, insanlığına, öteki insanlara yabancılaştıran eylemdir" (Erdost, 2003: 12). İnsan emeğinin ürünlerinin, insanı boyunduruğu altına alarak karşıt güç haline gelmesi insanı insan olmayana dönüştürür (Hançerlioğlu, 2012c: 201). Marx, modernleşmenin veya sanayileşmenin yabancılaşmaya sebep olduğunu iddia etmez, sanayileşmenin kapitalist biçiminin yabancılaşmaya yol açtığını söyler. Oysaki Simmel gibi kimi düşünürler, sanayileşmenin ve modern kent hayatının yabancılaşmayı tetiklediği fikrine sahiptir.

Nietzsche, Sartre, Heidegger, Camus gibi egzistansiyalist düşünürler de eserlerinde yabancılaşma konusuna eğilirler. Egzistansiyalist felsefede yabancılaşma olgusu, varoluşun farkına varılması noktasında olumlu bir içeriğe sahiptir. Bu olgu bireyin kendi varoluşunu gerçekleştirme sürecinde bir basamak olarak kabul edilir. Heidegger, *Dasein*'in yeryüzüne düşerken Tanrı'dan yabancılaştığını anımsatır. Megill'in aktardığına göre Heidegger, insanın yeryüzüne düşüşünü yabancılaşmanın başlama noktası olarak görür (Megill, 2012: 207). Sartre ve Camus gibi yazarlar,

eserlerinde hayatı saçma bulan ve yerleşik değerlerden uzaklaşan kişileri işleyerek modern insanın yabancılaşmasına değinirler.

Postmodern söylemde yabancılaşma olgusu, Marksist ideolojiden ziyade egzistansiyalist felsefeye yakındır. Postmodernistlere göre sanayi sonrası dönemde üretim biçimleri ve sosyal yapı değişmiştir. Bundan ötürü XIX. yüzyılın ekonomi politiği ile yabancılaşma kavramı açıklanamaz. John Sanbonmatsu'nun vurguladığı üzere günümüzde yabancılaşma, uzmanlaşma ve emeğin içeriğinin değişmesi ile alakalıdır. Emek süreci rutinleştiğinden, bilimsel çalışma işçinin kendi bedeni ve hareketlerini idare edilebilir kısımlara çevirir (Sanbonmatsu, 2007: 136). Ayrıca sadece üretim ilişkileri kişiyi yabancılaştırmaz, aynı zamanda tüketim alışkanlıkları da insanın birçok şeyden uzaklaşmasına yol açar.

Postmodern söylemde olduğu gibi postmodern sanatta da yabancılaşma konusu sıkça işlenir. Damla Almasulu, postmodernistin dünyaya yabancılaştırılmış insan olduğunu söyler. Almasulu'ya göre modern[ist] sanatçı birey olarak yalnızdır ama onun kurulmuş, kurtarılmış bir dünyası vardır, dünyanın ve insanın yabancı değil, biçimin dünyasına giren herkesle yurttaşır ve bir kimliği vardır (Almasulu, 2008: 300). Postmodern sanatçı ise hiçbir değeri kabul etmediğinden hiç kimseyle yakınlık kuramaz, bu yüzden büsbütün yabancı bir varlık olarak gözükür. Yıldız Ecevit'in anlattığına göre insanın gerçeğe yabancılaşması olgusu, XX. yüzyıl sanatının ana taşıyıcılarından biridir. Anlamakta güçlük çektiği bir dünyayla kendini özdeşleştirmekte zorlanan, ona yabancılaşan insan, yabancılaşmayı sanatsal boyuta taşır, onu bir kurgu tekniğine dönüştürür. Yabancılaşma böylece estetik bir araç haline gelir (Ecevit, 2006: 36). Postmodern metinlerde, yabancılaşma, öznenin ruh durumunu anlatan bir terim olmasının ötesinde aynı zamanda estetik bir biçimdir.

Yabancılaşmanın birçok tanımı yapılabilir veya kapsamı genişletilebilir. Biz Mungan'ın şiirlerinde yabancılaşmayı incelerken bireyin çevresinden uzaklaşması ve toplumsal değerlere ilgisini yitirmesi, iç dünyasına yönelmesi ve kendisini tanıyamaması bağlamında kullanacağız.

Mungan'ın sabit ve tutarlı bir kimliğe sahip olamaması, yaşadığı çevre ile arasına mesafe girmesine neden olur. Şaire göre yeryüzünde artık sabit ve tutarlı bir

kimliğe sahip olmanın imkânı ortadan kalkmıştır. Kimlik, kişinin kendisi olmasını sağlayan asıl ögedir. Fakat gerçeğin bir yanılısamaya dönüştüğü çağımızda kimlikler de birer yanılısamaya dönüşür. Bu yüzden hiç kimse kendisi olarak kalamaz, bir başkası olur:

*ve bir nergis demetinin kahredici sahiciliğinde*

*artık hiç kimse kendisinin değildir (STN: 44)*

Postmodern durumun temel özelliklerinden bir tanesi de geleneksel kimlik anlayışlarını reddederek kişiyi bir tür kimliksizliğe sürüklemesidir. Aile, din veya millete göre şekillenen kimliklerin postmodern söylemde önemi azalır, kişinin eylemleri ve tercihleriyle elde ettiği kimliklerin önemi ise artar. Mungan, günümüzde verili kimliklerin geçersizleştiğini, aileden gelen kimliklerin aşınmaya uğradığını söyler:

*geçersiz denildi bütün kimliklerime*

*karantinaya alındı kesemdeki birkaç mühür, öd suyu,*

*kayatuzu, kehribar ve güherçile*

*feda ettim babamı ve oğlumu*

*aile atının soyundan indim (OPŞK: 15)*

İnsanın yabancılaşmasının, kaygılanmasının ve bunalmasının sebeplerinden biri, varoluşunu anlamaya ve anlamlandırmaya çalışmasıdır. Yerleşik değerlerin sınırları içerisinde varoluşa bir anlam vermek imkânsızdır. Bu yüzden kişinin iradesi dışında çizilmiş sınırların ortadan kalkması ve kişinin bu sınırların ötesine geçmesi gerekir. Bu durum, insanın önce çevresine daha sonra kendisine yabancılaşmasına yol açar. Mungan, çevresine yabancılaşırken kendinden bir şeyleri de kaybettiğini dile getirir:

*Ülkemize, kimliğimize; imgemizi orada bıraktık*

*İmge oyunlarında*

*Bırakarak yaşlandık birçok şeyi (MDM: 52)*

Şair sadece dışarı ile arasına mesafe koymaz, aynı zamanda yaşadıkça kendisinden de koptuğunu ve kendisine yabancılaştığını anlatır:

*ve ben sürekli ayrılıyorum*

*ayrılıyorum kendimden (STN: 62).*

Mungan, kişinin kendi eliyle kendisini sınırlamasını dışarıdaki güçlerin sınırlamasından daha tehlikeli bulur. Bu konuyu *Mahmut ile Yezida* adlı oyununda da işleyen şair, Yezidilerin bir ritüelini örnek gösterir. Yezidi inancına göre birinin etrafına daire çizilirse, o kişi dairenin dışına çıkamaz. Dairenin dışına çıkabilmesi için birisinin çizilen sınırları bozması gerekir. *Mahmut ve Yezida*'da, Yezidilerin topraklarını ellerinden almak isteyen köy ağası, Yezidilerin köylerinin etrafına daire çizmeyi önerir. Köylerinin etrafına daire çizilen Yezidiler dışarı çıkamazlar. Mahmut'un kesik elini gören Yezida da kendi etrafına daire çizerek ölüm orucuna girer. Söz konusu oyunda iki türlü daireden bahsedilir. Birisi başkası tarafından çizilen daire, diğeri kişinin kendisinin çizdiği dairedir. Omayra şairi, *Paranın Cinleri* adlı eserinde bu konuya tekrar döner. Bu inancı komik bulanların çoğunun kendi elleriyle kendi çevresini çizdiğini ve bunun tam anlamıyla bir trajedi olduğunu belirtir (PC:16). Şairin düşüncesine göre hepimiz farkında olmadan toplumdaki aldığımız değerler ile kendimize geniş daireler çiziyoruz ve kendimizi bu dairelere hapsediyoruz. Bu dairenin dışına çıkanları ise farklı ve yabancı olarak değerlendirilir. Şair, kişinin sınırlandırılmasını ve biçimlendirilmesini trajik bulur. İnsan zihnine yerleştirilen kalıpların sadece yerleşik değerleri korumaya hizmet ettiğini düşünür:

*bir din gibi yaşanan yanılısamaların siperlerine kazılmış dinamit  
kuyuları, elyordamı izini sürdüğümüz hayat; korumak için mevcudiyetini  
ergenlik törenlerinin, beynimize yerleştirilmiş tehlikeli mayınlar,  
duyarlıkların içdiş edildiği kör mektepler (STN: 85)*

Bir insanın kendisini yabancı hissetmesinin göstergelerinden bir tanesi benliğini tanıyamamasıdır. Bireyin gerçek dışılığa kayması, bunalması ve yalnızlık hissi duyması, kendi "ben"ine yabancılaştığının işareti olarak kabul edilir. Söz konusu durumu Mungan'ın şiirlerinde gözlemlemek mümkündür:

*çimento akıyor harfler soluyor*  
*başkalaşmış bir benliği*  
*kendimizle değiştiriyoruz her seferinde*  
*çıkıyor gönlümüzden hiç kimse*  
*her yer çöl her yer duvar (OY: 97)*

Yozlaşma, başkalaşma gibi ifadeler yabancılaşmayı anımsatır. Kişiliğin bulunduğu durumdan koparak başka bir biçime bürünmesi başkalaşma, bireyin sahip olduğu değerleri bırakarak başka bir kişiliğe dönüşmesi ise yozlaşma olarak tarif edilebilir. Her iki psikolojik durumda da özne kendi özünden uzaklaşır. Mungan, “ben”inin sürekli başka bir “ben” ile yer değiştirdiğini söylerken yabancılaşma sürecini olup biten bir olay olarak görmediğini ifade eder. Ona göre yabancılaşmayı sürekli devam eden bir olaya dönüştüren kent hayatıdır. Kent, duvarlarla çevrilmiş bir çöl gibidir. Bu çölde bunalan şair, kendisini yalnız hisseder. Yabancı bir özne olmanın önemli işaretlerinden yalnızlaşma ve bunalma yukarıdaki dizlere belirgin bir şekilde yansımıştır.

Modern kentler, insan doğasıyla uyumayan ve onun gerçekliğini aşan değerlere göre biçimlenmiş yaşamları dayatır. Biçimlendirilmeye çalışılan birey, dayatılan yaşama uymadığı zaman anlamsızlığa, normsuzluğa, kişiliksizliğe sürüklenir. Ayrıca kent kalabalığının potansiyel tehlikeleri, bazı kişilerin kendisini dış dünyadan izole etmesine sebep olur. Mungan, kent hayatının kişinin varoluşunu tehlikeye sürüklediğini şöyle dile getirir:

*nasıl okunur bir orman masalı*  
*büyük kentlerde*  
*nasıl çözülür beş giz, yedi simge*  
*hazar kaplanı seyrek hayvan benim hayvanım*  
*kapısı kilitlendi varoluşların*  
*herkes tehlike içinde (OY: 54)*



Gülsemi İnal, postmodernizmin aynı zamanda dünya ile ilgili korku ve endişeyi içinde barındırdığını söyler. Kişi varoluşunu saran korkuyu kendinde duyumsamaktadır (İnal, 1992: 219). Postmodern durumda, bireyin korkularının kaynaklarından biri kent hayatıdır. Binalarla çevrili bir mekânın insan doğasına aykırı olan aşırı yapaylığı, bireyin çevresine şüpheyile yaklaşmasına ve çevresinden uzaklaşmasına neden olabilir. Söz konusu durumda korku, bireyin yabancılaşmasını tetikleyen bir unsur olarak öne çıkar. Postmodern sanatçı, kent hayatı içinde kendisini büsbütün bir yabancı olarak görür. Ümit Aktaş'a göre modern şehirlerin tasarımı insanın ruhunu ve bedenini dikkate almamaktadır. Şehirlerde hareket eden araçlar ve birbirine temas etmeyen insanların sonu gelmeyen trafiği bir tür kaos oluşturur (Aktaş, 2012: 88). Sürekli gözetlenen ve biçimlendirilen özne bir yabancılık hissi duyar. Şair, kent hayatının bütün gösterişine rağmen insanları birbirinden uzaklaştırdığına değinir:

*gözlerden saklıyoruz birbirimizi*

*büyük kentlerde ışıklı caddelerde*

*yanımızdan geçip gidiyor*

*azımızı verdiğimiz kimseler (OY: 53)*

Kentin kalabalıkları arasında bireyin kendisini yabancı olarak görmesinin ve insanlardan uzaklaşmasının bazı nedenleri vardır. Bu nedenlerden biri, kişinin kalabalıkları tanımaması ve kalabalıklardan korkmasıdır. Zygmunt Bauman'ın ifade ettiği üzere kent kalabalığı bireyler toplamı değildir. Bireyselliğin eridiği karışık, biçimsiz bir kümedir (Bauman, 2011b: 190). Birey, kalabalıklar arasında eriyip gider, kendisine yabancılaşır. Diğer bir neden ise kentin yaşam formlarının birey üzerinde oluşturduğu baskısıdır. Georg Simmel, kent hayatının dakiklik, hesaplanabilirlik ve kesinlik üzerine kurulduğunu ifade eder. Bütün bir hayatın dakikliğe ve kesinliğe bağlanması gayrişahsi bir yaşam formunun oluşmasına yol açar. Her şeyin hesaplanabildiği bir ortamda kişi zamanla bıkkınlık duymaya başlar (Simmel, 2009: 90). Kişi, hem aynı ortamları paylaştığı halde tanımadığı kişilerle sürekli yüzleşmesi hem de kent hayatının dakikliğinden kaynaklanan bıkkınlık

nedeniyle çevresine yabancılaşır. Kentli insanların arasında mekânsal mesafeden ziyade iletişimsizlikten kaynaklanan uzaklıklar mevcuttur:

*saat farkı var en yakınımızdakiyle bile aramızda*

*demek ki o kadar da sebepsiz üşümüyormuşuz (OİŞ: 75)*

Bir kişi yanındaki ile temas kuramıyorsa ve kendisini ondan uzak hissediyorsa bulunduğu ortamda yabancıdır. Şair, yabancı olmanın göstergelerinden biri olan yalnızlaşmanın esasında insanların etrafındakilerden uzaklaşmasına bağlar. Kent hayatının doğal sonucu olan bireyselleşme, aynı zamanda yalnızlaşma anlamına gelir. Aşırı bireyselleştirilmiş bir hayatta kimsesizlik başını alır gider, kolektif yaşam düzenleri bireyselliğe mağlup olur:

*kimsenin kimsesi yok ki*

*herkesin elmasında kendi dış izleri...(OPŞK: 36)*

Makineleşen dünyada birey kendini yalnız hisseder. Her şeyin tıkr tıkr işlediği dünyada görme ve anlama biçimleri standartlaşır. Bireysel yaşama vurgu yapan modernite, esasında insanları standartlara göre yaşamaya zorlayarak onların doğasını altüst eder. Şaire göre bu standartlaştırma, dünyayı daraltır ve sığlaştırır. Halbuki insanın doğası zengin, hayat karmaşık, gerçek çok boyutludur. Şairin düşüncesi göz önünde tutulursa kişinin kendisini yabancı hissetmesinin sebebi, modern hayatın her şeyi standartlaştırarak insanı biçimlendirmeye çalışmasıdır. Bu yüzden dünyanın, ay gibi yaşanılmaz bir yere dönüştüğünü söyler. Ona göre dünyada olmamıza rağmen ona yabancıyız:

*Her ne kadar tanıdık olsa da*

*güneş kadar yabancı dünyaya (ET: 174)*

Mungan'ın kendisini yeryüzünde bir yabancı olarak hissetmesinde, benliğini yok ettiğini düşündüğü kapitalist sistemin büyük etkisi vardır. Ona göre kapitalizm, bütün hiyerarşik toplumsal sistemler gibi “en”lerin toplumunu oluşturur. Bu sistemde insanlar “en” olabilmek için birbiriyle savaşıyor ve birbirini ezer (KB: 24). Yabancılaşma tam da burada başlar. Kapitalizm, sisteme uymayanları saf dışı

bırakarak işe yaramaz duruma getirir, yalnızlaştırma politikası ile kişiyi kendisine karşı kullanır. Sisteme uymayan kişi, toplumda bir yabancı olarak yaşamayı göze almak zorundadır.

Yaşadığı sisteme ve çevresine ait olamama bir yabancının hissettiği tipik duygulardandır. Edward Said'in belirttiği üzere yabancılık, aynı zamanda medyanın, hükümetlerin, büyük şirketlerin oluşturduğu ağ karşısında güçsüzlük duyma anlamına gelir (Said, 2011: 15). Onur Bilge Kula, dün olduğu gibi bugün de özel ve ortak çıkar arasında parçalanmışlığın bulunduğunu söyler. "Özel ve ortak çıkar arasındaki 'parçalanmışlık' var olduğu sürece, dolayısıyla da 'etkinlik' gönüllü olarak değil de zorunlu olarak 'bölündüğü' sürece, insanın öz-eylemi, kendisine yabancı, karşıt bir erke dönüşür" (Kula, 2009: 35). Medya, hükümetler, büyük şirketler ortak çıkarları temsil ettiklerini ve bu çıkarlar uğruna bireyin kişisel alanına müdahale ettiğini iddia ederler. Bireyin kişisel çıkarları, çoğu kere baskı unsuru haline gelen güçler ile çelişir. Bu güçler karşısında güçsüz olduğunun farkına varan birey, içine kapanabilir ve kendisini insanlardan soyutlayabilir. Sonuç itibariyle kendini dış dünyadan izole eden birine dönüşebilir.

Postmodern durumda, sosyal ve ekonomik politikalar bireyin sadece çevresine yabancılaşmasına sebep olmaz, aynı zamanda öznenin kendisinden de uzaklaşmasına yol açar. Nitekim Mungan'ın şiirlerinde dışarıyla çatışan bir öznenin yanında kendisiyle de uyuşamayan bir öznenin ruh halleri gözlemlenir. Bu öznenin en tipik özelliği kendisini yalnız hissetmesidir:

*Yapayalnızdım kendi kalabalığım içinde*

*Tarih kadar yalnız,*

*aşka aşına, acıya unuttukandım (ED: 14)*

Güçsüzlüğün ve çaresizliğinin de farkında olan şair, yabancı ve yalnız oluşunu çöllerde kaybolan bir abdalın durumuyla anlatır:

*on üçüncü yüzyılda kaybolmuş bir abdal*

*kadar çaresizim devrinizde*

*geldiğim günden*

*artık geri dönemem* (ED: 99)

Yaşadığı çağ ve mensubu olduğu toplum ile arasına mesafe koyan şairin abdal benzetmesini kullanması tesadüf değildir. Ethem Cebecioğlu'nun *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*'de verdiği bilgilere göre abdal ifadesi, dünya işinden elini eteğini çeken ve kendisini bu dünyaya ait olarak görmeyen dervişler için kullanılır (Cebecioğlu, 2009: 12). Abdallar, yaşadıkları devirde dünyadan koştukları için garipsenmiş, hatta deli olarak çağrılmışlardır. Mungan'ın kendisini çaresiz bir abdal gibi hissetmesinde, yaşadığı zamana uyum sağlayamamasının etkili olduğu ileri sürülebilir. Modern hayata hızla uyum sağlayanlar, Mark Snyder'in ifadesiyle kendini ayarlama becerisi yüksek kişilerdir. Uyum yaşamada güçlük çekenler ise kendini ayarlama kapasitesi düşük kişilerdir (Synder, 1974: 528). Mungan'ın, vahşet çağı diye nitelendirdiği yaşadığımız çağa uyum gösteremediği göz önünde bulundurulursa ayarlama kapasitesinin zayıf olduğu düşünülebilir. Ayrıca kendini bir abdal olarak görmesinde ayarlama kapasitesinin zayıf olmasının etkili olduğu iddia edilebilir.

Sanayi sonrası toplumlarda, yabancılaşma, sadece psikolojik veya sosyal bir olgu olarak ortaya çıkmaz. Bir bütün olarak varoluş, yabancılaşma kavramı etrafında biçimlenir. Yabancılaşmanın varoluşu belirlemesinde, kültür politikalarının ciddi etkisi vardır. Postmodern toplumda kültür, kitle kültürü şeklinde ifade edilir. Su'nun belirttiği üzere kitle kültürü, kültürün ekonomikleşmesine sebep olur. Ekonomikleşen kültür, Adorno'nun düşüncesine göre yabancılaşmayı ve anlamsızlığı törpüler (Su, 2014: 58). Sermayenin her şeye müdahalede bulunması ve insan ile ilgili her şeyi ekonomik düzlemde ele alması, insanı köklerinden kopararak kendisine yabancılaştırmıştır. Bu yüzden Mungan'ın şiirinde yabancılaşma sadece kişisel yaşamın bir sonucu olarak işlenmez, aynı zamanda siyasal ve sosyal şartların doğal sonucu olarak konu edinir. Gösteri toplumu olarak tanımlanan postmodern toplumlarda yabancılaşma, ekonomik politikalar nedeniyle farklı bir boyuta evrilmiştir. Kişi oluşturduğu imajlarla kendisini ortaya koymakta, böylece giderek daha fazla kendisinden uzaklaşmaktadır. Şair, çağımızda bireyin yaşadığı bu türden yabancılaşmayı trajik bulur:

Ortada bir yabancılaşma gerçekten söz konusu ama, bence bu, teorik kitaplardan tanıdığımız o meşhur toplum-birey yabancılaşması olmaktan çok, kendileriyle kendileri arasındaki hayli şahsî bir yabancılaşma. Kendini tanımamaktan, kendini göze alamamaktan, kendi gözündeki imgesini, kendisinin aslı sanmaktan ve başkalarına kendi diye sunmaya çalıştığı imgenin kendiyile hiçbir ilgisi olmamasından kaynaklanan hazin bir yabancılaşma (M6D:58).

Görüldüğü üzere şair, yabancılaşmayı bireyin kendisini tanımaması bağlamında ve varoluşsal bir problem olarak ele alır. Kişinin benlik algısının, gerçek “ben”inin önüne geçtiğini, bu yüzden kendisine yabancılaştığından söz eder. Şairin düşüncesine göre benlik algısının “ben” gerçeğinin önüne geçmesi, “ben”i büsbütün yabancı bir fenomene dönüştürür:

*ben her dilde yabancı kelime*

*herkes birbirine sorar:*

*bunun anlamı ne (MB: 32)?*

Sağlıklı bir “ben”e sahip olunabilmesi için ilk önce sağlıklı bir bilince sahip olunmalıdır. Benlik, kişinin diğerlerinde farklı olması ve tek başına anlamlı bütünlük ortaya koyabilmesi şeklinde tarif edilebilir. Çağımızda sağlıklı bir “ben”e sahip olmanın önünde birçok engel bulunur. Postmodern durumun kültür politikaları, imaj oluşturmayı bir değer olarak öne çıkardığından, insanlar “ben”e sahip olmak yerine imaj oluşturma uğraşı verirler. Bundan ötürü postmodern toplum aynı zamanda gösteri toplumu olarak da isimlendirilir. Şair, yaşadığımız çağda kişisel faaliyetlerinin çoğunun imaj yaratmaya yönelik olduğunu şöyle açıklar:

Her şeyin bir “piar”a dönüştüğü; nasıl görüldüğümüzün nasıl biri olduğumuzun önüne geçtiği bu çağda, kendimize imge biçmeye, moda deyişle imaj yapmaya, nelere sahip olduğumuzu teşhir etmeye, varsa hünerlerimizi sergilemeye, kısacası sürekli topyekûn “görüntüye” çalışıyoruz (TĞ: 232).

Esasında kişi kendi eliyle kendisini bir yabancıya dönüştürmektedir. Fakat imajlarla ve görüntülerle yabancılaşan “ben”ini gerçek olarak kabul etmekte ve ona göre davranmaktadır. Mungan’ın dikkat çektiği asıl konu, bireylerin bir “ben”e sahip

olduklarını düşündükleri halde, gerçekte “ben”den uzaklaşmalarıdır. Bundan ötürü “ben” artık büsbütün yabancı bir kelimeye dönüşmüştür:

*Ne kadarı bilinebilir benliğin*

*Ne kadarı hatırlamanın alanı*

*Kendi kaydına yabancı olmak*

*Varolma noksanlığı (G: 96)*

Şaire göre benliğin bilinmezliği, kişinin kendi varoluşuna yabancılaşmasına yol açar. Varoluşun bütünüyle “ben” ekseninde değerlendirilmesinin ve yabancılaşmanın salt “ben”in sorunu olarak görmenin egoistçe bir tavır olduğu düşünülebilir. Varoluş sorunlarını bütünüyle “ben”den hareketle çözümlene kimi düşünürlere göre hatalı bir yaklaşımdır. Plehanov, kendi “ben”ini biricik gerçek sayarak dünya ile ilişkiye giren kişilerin fikir noktasında züğürt olacağını ve bu tür kişilerin fikir edinme imkânlarından yoksun kalacağını belirtir (Plehanov, 1987: 91). Gerçekten Marksizmden beslenen Mungan’ın yabancılaşmayı sosyal ve siyasal ilişkilerden ziyade “ben” merkezli bir olgu olarak görmesi çelişkilidir. Fakat şairin yabancılaşmaya yaklaşımı, postmodern sanat estetiği açısından doğru bir tutumdur. Çünkü postmodernizm, bugüne kadar hiçbir sanat akımının yapmadığı kadar “ben”e vurguda bulunur. Nitekim şair, yabancılaşmayı kendi bedeninde geçeleşecek kadar şahsî bir durum olarak anlatır:

*yabancı bir ülkede ihtiyarlıyorum gibiyim*

*kendi bedenimin içinde (ET: 170)*

Şair, bedeninde kendisini yabancı hisseder ve bir bütün olarak hayatının da yabancı olduğunu düşünür:

*dünyanın yaratılışı kadar yabancı*

*başlangıcı*

*kendi hayatımızın (G: 77)*

Mungan, varoluşunu kendi eylemleri üzerinde kurma niyetindedir. Fakat dünyaya, hayata ve kendi bedenine yabancılaştığını dile getirerek bir tür ikilemde kaldığını gösterir. Bireyin varoluşunu kendi eylemleriyle gerçekleştirebilmesi için öncelikle bilinç sahibi olması gerekir. Bilinç sahip olmak için de hayatı, çevreyi ve kendi gerçeğinin farkına varması bir ön koşuldur. Şair, dünyadan uzaklaşmaya ve gerçeğe sırtını dönmeye istekli gibidir. Hasan Bülent Kahraman'ın dediği üzere bilinç dünyayı dışladıkça ve ona karşı kapandıkça sadece dünyayı yabancılaştırmakla kalmaz, kendisi de yabancılaşır. Çünkü benlik ancak dünyanın içinde oluşur (Kahraman, 2009: 13). Dış dünyayı kavramayan bir bilinç, kendisini de tanıyamaz. Metal şairinin sabit ve tutarlı bir “ben”i olmadığı için “ben”i ile arasında bir mesafe girmiştir:

*ne denli yamasa da kapatılmayan boşluğun başlangıcın  
kendi kopardığım çığın altında kalıyorum  
şimdi kalıntılarım arasında başka biriymiş gibi dolaşıyorum (OY: 42)*

Şairin “ben”ine yabancılaşması bir tür benlik krizi olarak değerlendirilebilir. Benlik krizinde kişi kendi gerçeğine ve dış gerçeğe yabancılaşarak şizofrenik hareketlerde bulunabilir. Şair, her ne kadar gerçeklikle bütün bağlarını koparmasa da “ben”inin, kontrolünün dışına çıktığı izlenimini verir. Yaşadıklarını, başkası yaşamış gibi anlatarak başından geçenlere uzaktan bakar. Lukacs, bireyin kendine özgü dünyasını oluşturup o dünyayı kendine özgü kılmakla gerçek benliğine kavuştuğunu söyler (Lukacs, 1992: 52). Hâlbuki Mungan, yaşadıkça kendi dünyasından uzaklaşır. Bu yüzden varoluşunu kendi eylemleriyle kurma isteği gerçekleştirilmemiş bir proje olarak zihninin bir köşesinde durur.

Mungan, günümüzde insanların başka kişiliklere bürünerek “kendileri” olduklarına inandırılmaya çalıştıklarını ve birer yabancı gibi davrandıklarını söyler (BKD: 49). Bu düşüncelerine karşın yabancılaştığı kendi “ben”iyle sanatını icra ettiğini unuttur. Şiirlerinde anlaşıldığı üzere yabancılaşmadan kaynaklı bir tür benlik krizi yaşadığı halde kendisini yaşadığı ortamdan bağımsızmış gibi yansıtır. Öte yandan Mungan'ın çağımızın şartlarına uygun bir şekilde hareket ederek yabancılaşmayı “ben” merkezli anlatmaya çalıştığı da düşünülebilir. Postmodern

durumda, yabancılaşma olgusu farklı bir forma bürünmüştür. Herbert Marcuse'un ifade ettiği gibi insanlar artık kendilerini sahip oldukları metalarda tanımaktadırlar. Ruhlarını otomobillerinde, müzik setlerinde, mutfak donatımında bulmaktalar (Marcuse, 2015: 25). Günümüz insanının yabancılaşmasını, ürettiği meta üzerinden değerlendirmek yerine tüketim alışkanlıkları üzerinden anlatmak daha sağlıklı sonuçlar elde etmemizi sağlar. Tüketim alışkanlıklarına göre benliği şekillenen birisi için merkez değer kendi "ben"idir.

Mungan'ın eserlerinde, kişinin dış güçler tarafından yabancılaştırılmasına karşı eleştirel bir tavır ortaya konulduğu gözlemlenir. Çağımızda öz bilincini kaybeden insanların güdümlü bir bilinç ile hayata temas etmelerinin, onları dış gerekten olduğu gibi kendi gerçeklerinden de uzaklaştırdığı anlatılır. Şair, sadece topluma değil, aynı zamanda kendi bedeni ve "ben"ine yabancılaştığını dillendirerek belirsizlik içinde kimliksizleşmesine göndermede bulunur. Kendisini bir yabancı olarak görmesinde teknolojinin, toplumun ve kişisel yaşamının etkisi vardır. Teknoloji, kişinin benliği üzerinde düşünmesini ve sağlıklı bir benlik oluşturmasını engellerken, toplumdaki yerleşik değerler varoluşun bireysel düzlemde gerçekleştirilmesine mani olur. Mungan, özellikle farklılıkların ortadan kaldırıldığı, çeşitliliklerin sıfırlandığı, herkesin birbirine benzetildiği teknoloji çağında, "ben"e odaklanmanın önem kazandığını belirtir. Bunun için yabancılaşma olgusunu daha çok "ben" ekseninde ele alır.

Yabancılaşma; sosyolojik, psikolojik, felsefî bir kavram olmanın ötesinde sanayi ve sanayi sonrası toplumunun bireylerini durumunu açıklamaya yardımcı olan bir olgudur. Sanat eserine yansıyan yabancılaşma olgusu, sanatçının yaşantısı ile ilişkilendirilir. Bu bağlamda Mungan'ın eserlerine yansıyan yabancılaşmanın şairin kişisel yaşamından izler taşıdığı görülmektedir. Kendisini büyüten üvey annesi Habibe Hanım, Mardin'e gelin gelmiştir ve şairin deyimiyile bir "yabancı"dır. Mungan'ın kişiliğinin şekillenmesi üzerinde Habibe Hanım'ın büyük bir etkisi vardır. Nitekim Habibe Hanım'ın yaşadığı yabancılık hissini içselleştirdiğini şiirlerindeki ruh halinden gözlemlemek mümkündür. Üvey annesinin yabancılığını örnek göstererek "zaman zaman doğrudan bir melodram filminin içine doğduğumu düşünmüşümdür", der (HMD: 86). Şairin yaşantıyı yazınsallaştırmadaki başarısı göz



önünde tutulursa şiirlerine yansıyan yabancılaşmanın aynı zamanda kişisel yaşamından beslendiği söylenebilir.

### 3.1.4. Yersiz Yurtsuzluk

*Bugün insanın evindeyken kendini evinde hissetmemesi bir ahlak sorunudur.*

(Adorno)

Deleuze ve Guattari'nin çalışmalarındaki göçebe düşünmeyle gündeme gelen yersiz yurtsuzluk, Edward Said'in fikirleriyle popülerleşir. Deleuze ve Guattari'nin geliştirdiği *oluş felsefesinde*, yersiz yurtsuzluk, daima hareket halinde olan ve yeryüzünde kendisini sürgün hisseden öznenin durumunu ifade etmek için kullanılır. Postmodern öznelerin tipik özelliklerinden bir tanesi olan yersiz yurtsuzluk, sadece kişinin evinden uzaklaşması anlamına gelmez. Bireyin her yere gidebildiği halde kendini hiçbir yere ait hissetmemesi, yerleşik değerlerden kopması, kalabalıklar arasında olmasına rağmen kendisini yalnız hissetmesi yersiz yurtsuzluğunu tarif eder.

Murathan Mungan, kendisini Doğulu olarak tarif etmesine ve Mardinli olduğunu sürekli gündeme getirmesine karşın ait olamama hissine sahiptir. Yerleşik değerler ile ilk çocukluğundan beri hesaplaşma içindedir, kalabalıklar içerisinde yalnız ve yabancıdır. Şairin bu yönlerine dikkat edildiğinde yersiz yurtsuz bir özne olduğu ileri sürülebilir. Nitekim şiirlerinde yersiz yurtsuzluğu ile ilgili mısralara rastlamak mümkündür. Tespitlere geçmeden önce yersiz yurtsuzluk fikrinin hangi anlamda kullanıldığına değineceğiz.

Modern hayatın bir sonucu olarak birey, ait olamama hissine kapılır. Geleneksel değerleri ve dinî öğretileri yıkıma uğratan modernite, kişinin yüce değerlere bağlanarak hayatını düzenlemesini yadsır. Kent hayatı, insanın hızla yaşamasını ve gelip geçiciliğe göre davranmasını ön görür. Hızlı yaşam formları, bireyin dış dünyayla bağ kurmasını zayıflattığı gibi kendisi üzerine düşünmesine de fırsat vermez. Modernist sanatın öncülerinden olan Baudelaire'in, "büyük bir hızla değişen bu geçici, ele avuca sığmaz" sözleri kent hayatının özünü anlatır. Aslında yersiz yurtsuzluk düşüncesinin ilk izlerini de Baudelaire'de görmek mümkündür.

Fransız ozanın modernist söylemi, kent hayatının köksüzlüğü, yersiz yurtsuzluğu ve kaosu içerisinde *flâneur* (gezgin) dediği modern insan üzerinde biçimlenir. *Flâneur* etrafındaki kalabalıklara aldırış etmeden aylakça dolaşan, bağlılık hissini yitirmiş sadece izleyen kişidir. Baudelaire göre *flâneur* kalabalığın tam ortasında, gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutar. O evden uzaktır fakat her yerde kendisini evinde hisseder, dünyanın merkezinde dünyayı izler fakat dünyadan saklı kalmaktadır (Baudelaire, 2011: 100-101). Baudelaire'in *flâneur*ünü, yersiz yurtsuz postmodern sanatçının atası olarak değerlendirmek mümkündür.

Deleuze ve Guattari, yersiz yurtsuzluğu kapitalizmin bir ürünü olarak ele aldıkları şizofreni ile birlikte değerlendirirler. Şizofrenler, toplumsal gerçekliğin dışında hareket ederek başka bir evrene aitmiş gibi bir izlenim verirler. Aynı zamanda normal bir insanın eylemlerini ters yüz ederek toplumsal değerlerle aralarındaki bağı koparırlar. Bir yerdeyken aslında oraya ait değiller, başka bir yere gittiklerinde ise kendilerini uzakta hissederler.

Kapitalist ekonominin, biçim değiştirerek devlete ihtiyaç duymamasının toplumsal biçimleri kodsuzlaştırdığını düşünen Deleuze ve Guattari, yersiz yurtsuzluğun toplumun kodsuzluğu ile ilgili olduğunu söylerler (Deleuze-Guattari: 2015:258). Kodsuzluk özneyi sabit ve çevresiyle bağdaşan birisi olmaktan çıkarır. Deleuze'ün *oluş felsefesinde* özne sürekli kendisini var eden bir kişidir. Göçebe varoluş olarak tanımladığı yersiz yurtsuzlukta, Deleuze, eylemleri yöneten yasaların ve ahlakî ilkelerin bulunmadığını belirtir. Göçebe varoluşta kişi yersiz yurtsuzlaştıkça kendine yer edinir (Goodchild, 2005: 276). Buna göre özne yeni bir varoluş boyutuna geçiş yapar. Söz konusu yeni varoluş boyutunda, özne köksüz, kimliksiz, muhalif, öteki, yabancı ve sahipsizdir.

Yersiz yurtsuzluk düşüncesi, postmodern söylem ve postmodern sanatta önemli bir yer tutar. Çağımızda insanların buldukları yerde sabit duramamaları yersiz yurtsuzluklarının bir yönünü oluşturur. Postmodern düşüncede öznenin bir yere ait olması problem değildir, asıl problem gittiği birçok yer arasında hangisini kendisine yurt edineceğidir. Teknoloji kişiyi, kısa zamanda her yere ulaştırabilirken, artık kişi bulunduğu yeri değiştirmeden bilgisayarının veya televizyonunun başında başka yerleri deneyimleyebilir. Bu durumda kişi evinde olduğu halde aynı zamanda

başka bir yerdedir. Postmodern öznenin yersiz yurtsuzluğu Baudelaire'in *flâneur*ünü hatırlatır. Refahın artmasıyla birlikte insanlar bulunduğu yerden ayrılmak gezmek, dolaşmak, tatil yapmak ister. Kapitalist ekonomi de, insanların buldukları yerlerden çıkıp başka diyarlarda dolaşmalarını, aylakça para harcamalarını ister. Kapitalizm, ekonomi politikalarıyla insanları önce yurtsuzlaştırır sonrada bir yurt edinebilmeleri için onları teşvik eder. Fakat insanlar arzuladıkları yere gittiklerinde aslında arzuladıkları yerlerde olmadıklarının farkına varırlar. Böylece sürekli arzuladıkları yere ulaşmak için gezinirler ve paralarını harcarlar.

Günümüz insanının yersiz yurtsuzluğunun öbür yanını, merkezsizlik ve köksüzlük oluşturur. Yersiz yurtsuzluk aslında köksüzlüktür ve merkeziyetçi düşünceye, modern ve geleneksel değer yargılarına karşı geliştirilmiştir. Her türden bağnazlığa karşı kişisel özgürlüğü, bağlanmışlığa karşı serbestliği savunur. Ali Akay'ın dediği üzere yersiz yurtsuz özneler, modern sonrası dönemlerdeki kimliksizliği ve köksüzlüğü temsil eder (Akay, 1997: 184). Her şeyin birbirine karıştığı modern sonrası toplumlarda, değerlerin veya kimliklerin belirleyici özelliği ortadan kalkar. Kimlikler ve değerlerin yerini dağılmalar, parçalanmalar alır. Bu yüzden yersiz yurtsuzluğu sadece mekân ile ilgili bir durum olarak ele almamak gerekir. Kahraman'ın vurguladığı gibi yersiz yurtsuzlaşmayı insanın kendisine yabancılaşması ve kendisini yeniden keşfetme süreci olarak değerlendirmek gerekir (Kahraman, 2009: 56).

Postmodern sanat söyleminde, sanatçının merkezsizliği, kimlik karmaşası, ait olamama hissi dile getirilir. Sanat eserinde, gerçeklikle bağı zedelenen, birden fazla mekânda ve zaman diliminde dolanan ama hiçbir mekâna ve zamana tam olarak uymayan bir öznenin ruh hallerinin yansımalarına şahit olunur. Postmodern söyleme bağlı bir şekilde sanatçılar, kişinin çok katmanlı, heterojen yapısını anlatmaya çalışırlar.

Mungan'ın kişiliğinin şekillenmesinde Mardin, Urfa, İstanbul ve Ankara gibi illerin etkisi görülür. Özellikle ilk çocukluğunu geçirdiği Mardin, çok kültürlü yapısı ve tarihî zenginlikleri ile şairin imgelem dünyasının oluşmasında büyük bir öneme sahiptir. Şair, *Paranın Cinleri*'nde bu konuyu şöyle anlatır: "Mardin'de beni en çok heyecanlandıran şey, sanırım tarihin elle tutulurluğu. Şehrin dokusunun ve

mimarisinin, bir gizi imleyip sonra saklaması. Zamanı elinizle tutmanıza, ona dokunmanıza olanak veren bu labirent görünüşü şehrin” (PC: 9). Mungan’ın, imgeler oluştururken Mardin’den beslenmesine rağmen bütünüyle bu tarihî şehre bağlandığını söylemek zordur. Mardin, onun sanatında bir yurttan ziyade beslenilecek bir kaynaktır. Nitekim şair, dünya üzerinde kendisini sürgünde hisseder ve bir yerlere ait olmadığını dile getirir:

*Her yer ‘harici mekân’ kendine sürgün edilmiş birine  
yeryüzü cehenneminde; Bu yüzden ölmeye giderken bile parmağı  
dünyanın şakağına dayadığı alıcının tetiğinde. (YS: 59)*

Sürgünde olmak, sadece bir mekândan koparılıp başka bir mekâna bırakılmak anlamına gelmez. Sürgün, aynı zamanda kişiyi meydana getiren unsurları dağıtarak onu kendi varlığına yabancı kılar. Onur Bilge Kula, sürgün edilen kişinin yurtsuzluk, kimliksizlik, yaşamsal tehdit, geçim sıkıntısı, dil sorunları gibi problemlerle boğuştuğunu belirtir (Kula, 2009:123). Sürgüne uğrayan birisi, ne gittiği yere aittir ne de geri döndüğünde sürgün edildiği yere aittir. Çünkü sürgün onu yabancılaştırır, yurduna döndüğünde artık yurdu bıraktığı gibi değildir. Bu yüzden sürgün edilenler, yersiz yurtsuzdurlar.

Murathan Mungan hayatında siyasî nedenlerden dolayı zorunlu bir sürgüne maruz kalmamıştır. Hatta bütün hayatı boyunca doğrudan siyasî bir baskıyla karşılaştığına dair bir bilgiye eserlerinde rastlanmaz. Onun sürgünlük duygusunu hissetmesinde ailesinin yaşadıklarının etkisi bulunur. Çevresinde birçok kişi siyasî nedenlerden dolayı sürgün edilmiş ve yakınlarının aileleri parçalanmıştır. Mardin’de insanların yaşadıkları sürgünleri içselleştiren şair, babası İsmail Mungan’ın işinden dolayı sürekli yer değiştirmesi sebebiyle şehirler arasında gidip gelir. Ayrıca babası Kürtçe ve Arapça konuşmasını yasaklayarak bulunduğu ortam ile sağlıklı bir bağ kurmasını engeller. Mardin’i çok sevmesine rağmen bazı yönlerden ondan kopuk olduğunu sanatında gözlemlemek mümkündür. Şiirlerine yansıyan yersiz yurtsuzluk, siyasî nedenlerden ziyade şairin kişisel yaşamından kaynaklanır. Şair, çocukluğunda yaşadığı problemlerin sanatını yönlendirdiğini şöyle ifade eder:

Aileden kopuşun, dünyaya tek başına açılmanın, kendi ayakları üzerinde durmanın, bir başka karşılığı bir bakıma... Her dağılan topluluğun ardından, dostluklara, arkadaşlıklara, zamanla rekabete dönüşen çekişmelere, didişmelere, inatlaşmalara, iktidar itişmelerine, düş kırıklıklarına, inanç sarsılmalarına, aldatılmışlık duygularına ait nice öykü bulunduğunu düşünürüm. Nice iç sızısı... Has sanatçıların büyük çoğunluğunun büyümeyen çocuklar olduğunu düşünürseniz, bu tür bir kopuş onlar için çok daha dipte, daha derinde kuşatıcı bir anlam kazanır (M6D:62).

Kişinin bir yerlere ait olmadığını hissetmesi için sadece siyasî bir sürgüne uğraması gerekmez. Bireyi dünyaya bağlayan bağların zedelenmesi de onda derin bir yurtsuzluk hissinin gelişmesine yol açabilir. Bu açıdan yaklaşıldığında Mungan, daha ilk çocukluğunda yaşadıklarından ötürü derin bir yurtsuzluk hissine sürüklenir. Bundan dolayı yurttaş olmadan sürgün olduğunu düşünür:

*önce mi sürgündüm, sonra mı yurttaş*

*her ikilem ana yurdum, anadilim kekeme (MDM: 47)*

Normalde siyasî bir sürgünde, kişi tanımadığı, dilini bile bilmediği bir ortamda kendisini kimliksiz ve güçsüz hisseder. Mungan, Ankara'ya üniversite okumaya geldiğinde yabancı olduğu duygusuna kapılır. Bu yabancılığın dilden veya bütünüyle kültürel farklılıktan kaynaklandığını söylemek zordur. Çünkü Mungan zaten Kürtçe ve Arapça konuşmayı bilmez, şairin babası, Türkçe dışında başka bir dil konuşmasını yasaklamıştır. Bu yüzden dil noktasında geldiği yeni ortama yabancı olduğu söylenemez. Kültürel açıdan da yabancılık çektiğini iddia edilmez. Her ne kadar taşrada büyüse de tamamıyla taşralı bir hayat yaşamaz. Babasının maddi durumunun iyi olduğunu, balolara, resmî davetlere katıldığını *Harita Metod Defteri*'nde yazdığı anılarından anlıyoruz. Mungan, yersiz yurtsuzluğunun farkına olmak istediği kişiden uzaklaştığında varır. Fakat şair, olması gerektiğini düşündüğü kişinin peşinden gitmez, çünkü artık zamanımızda kimlikler sabit değildir. Sürekli değişen, dönüşen bir kimliği yakalamak bir sorundur:

*Hangi izini sürecek şimdi bu dolaşık kimlik (STN: 12)*

Yersiz yurtsuzluk düşüncesi, kişinin sabit bir kimliğinin olmadığı, “ben”in merkezsizleştiği ve insanın köklerinden kopmasını ifade eder. Bireyi normalleştiren

bütün kurallar ve yerleşik değerler, yersiz yurtsuzlukta reddedilir. Buna göre insanlar, yeryüzünde kaybolmuş varlıklara dönüşürler. Mungan, hiçbir yere bağlı olmadığını ve kaybolduğunu söyleyerek yersiz yurtsuzluğunu ilan eder:

*ne başka yer ne başka zaman*

*bizler için hâlâ bir yerlerde çalınan*

*sis çanları var*

*belki bir gün buluşur diye*

*aynı ormanda kaybolan çocuklar (MDM: 65)*

Şair, kendisini kaybolmuş bir çocuk gibi görür. Huzuru yakalayacağını düşündüğü bir yerin var olduğuna inanır. Fakat bu yer ne Mardin, ne İstanbul ne de başka bir yerdir. Belirsiz bir mekânın özlemini çeken şair, bu yönüyle göçebe düşünceye yaklaşır. Göçebe düşünce veya yersiz yurtsuzluk, özneyi verili bir zamandan ve belirli bir mekândan alıp çıkarır. Sürekli hareket halinde, bir yerlere ulaşmaya çalışan ama asla bir yere varamayan özneler türetir. Mungan'ın bir yerlere bağlanamamasının sebebi, ait olmaya çalıştığı yerin belirsiz olmasından kaynaklanır. Deleuze'ün söylediği üzere her yerde kendini bulur, ama hiçbir yere tam olarak bağlanmaz:

*hepsi benim. Mardin'de New York'ta burada*

*bedensiz yaşayan.*

*çoktan ölmüş dağ ama ruh sayan*

*günlerin işlerin bedeninde*

*canını bekleyen yazı kaybolmuş*

*emanet kaderini karalayan (D: 67)*

Marx, daha XIX. yüzyılda insanın yabancılaşmasının kökeninde modern insanın evsizliğinin yattığını söyler (Megill, 2012: 259). Postmodern söylemde ise insanın artık bedensiz olduğu da dillendirilir. Modern söylemdeki evsizlik dış dünyaya ait olmam ile ilgiliyken postmodern söylemde kişinin evsizliği dış dünyayla birlikte bedenine de sızmıştır. Bu yüzden Baudrillard, simülasyon evreni dediği

postmodern durumda, kimsenin kimseyi temsil etmediği gibi kimsenin temsil etme kabiliyetinin de kalmadığını söyler (Baudrillard, 2011: 206). Kendi bedeninde sürgünlük hissini duyan öznenin herhangi bir gerçeği temsil etmesi beklenemez. Dağılan, düzeni bozulan sadece dünya değildir, aynı zamanda özne dağılıp parçalarına ayrılmaktadır. Bütünlüğü yok olan öznenin bir şeylere tutunabilme iradesi de ortadan kalkar. Bu durumun yansımalarının eserlerinde gözlemlendiği Mungan, dış dünyanın neden olduğu yurtsuzluğu iç dünyasında duyumsar:

*nereye kaçsak soyunup kendimizden*

*artık bizi kabul etmiyor ki içimizdeki mağaralar (STN: 65)*

Bireyin derin bir boşluk hissine kapılması, yersiz yurtsuzluğun diğer bir göstergesidir. Dış dünyanın anlamsızlaştığını düşünen postmodern öznelere, kendi varoluşlarının da anlamsızlaştığı hissine kapılabilirler. Anlamsızlığın olduğu evrende tek çıkar yol ise boşlukta dolanmaktır. Deleuze ve Guattari, öznenin boşluğa sürüklenmesine var olan kaosu sebep olduğunu belirtirler. Bu kaosu nedeni ise her türlü toplumsal formun hızla dağılması ve dağılanların yerini hızla başka formların alması olduğunu iddia ederler. Fransız düşünürlere göre kişinin boşlukta olması hiçlikte olduğu anlamına gelmez. Bu boşluk sonsuz bir doğuş ve sürekli erimeyi içinde barındırır (Deleuze-Guattari, 2015: 117). Mungan'daki yersiz yurtsuzluk hissi, çağın insanî ilişkilerinin ve toplumsal düzeninin neden olduğu kaostan beslenir. Yurtsuzluk fikri ya da Deleuze'ün ifadesiyle göçebe düşünce, aynı zamanda kişinin bir tür boşlukta yaşadığı anlamına gelir. Nitekim postmodern zamanların en büyük problemlerinden biri, imajlar dünyası içinde kişinin boşluğa sürüklenmesidir. Mungan, postmodern durumun ışıklı dünyasında arayış içerisinde olan öznelere şöyle tarif eder:

*kentin ışıklı çöllerinde kendi izini arayan*

*deri ceketlerimize sığındığımız düşlerimiz kadar (MDM: 57)*

Postmodern zamanlarda, kent hayatı modern zamanlara göre daha ışıltılıdır. Bu ışıltılı hayatın akışına bireyler de kapılarak oluşturdukları imajlar ile var olurlar. Ne var ki imajlar gelip geçicidir ve tutarlılıktan yoksundur. Kendini imajlarda var eden öznenin, dünyaya teması da gelip geçicilik üzerine kurulur. Şaire göre

kapitalizm, insanları “günü yakalayın” sloganıyla dolaşım değeri olan mallar üzerinden hayatlarını kurmaları gerektiği noktasında teşvik eder (HA: 81). Hayatın anlamının, egemen güçler ve ekonomi politikalarının belirlediği bir ortamda, kişinin varoluşsal durumu belirsizliğe doğru sürüklenir. Belirsizlik, sadece dışarıda olup biten bir şey değildir, kişinin bedenini, tenini, ruhunu da teslim alan kaotik bir durumdur. Göçebelik hissi kişinin belirsizliğine ve anlamdan yalıtılmışlığına vurgu yapar. Göçebe hissine sahip olan birisinin durumunu şair şöyle anlatır:

*ne yeterince tanıdık ne yeterince yabancı*

*dolaşan bir dil gibi*

*birinden diğerine dolaşan (ET: 170)*

İmaj oluşturmayı temel değer olarak gören çağımız insanının sabit ve tutarlı bir kimliği olmadığından davranışları, düşünceleri ve duyguları da tutarsızdır. İçinde yaşadığı ortamın ne dışındadır, ne de onun bir parçasıdır. Bu yüzden Mungan, Deleuze’den ödünç aldığı göçebe düşünceye başvurarak günümüz insanının göçebe bir tene büründüğünü bildirir:

*tepeden turnağa*

*göçebe tende*

*kalıcı iklim (ED: 73)*

Deleuze ve Guattari’nin geliştirdiği göçebe düşünce, evrensel düşünen özne ihtiyacını yadsır, tersine tekil bir ırkın arzusunu ortaya atar ve bütünleyici bir küme üzerine kurulmayı reddeder. Göçebe düşünen birisi deniz, bozkır veya çöl gibi kaygan mekânda, ufuksuz bir ortamda kendini yayar (Deleuze-Guattari, 1990: 71). Mungan’ın niyeti, evrensel değerleri savunmak değildir, bireysel tercihleri dile getirmektir. Çöl, deniz, bozkır gibi mekânlarla özdeşleştirdiği “ben”ini buralar üzerinden anlatması tesadüf değildir. Şair, göçebe tendeki durumunu abdallar ve anarşistlerle özdeşleştirir. Metropol hayatının, insan varlığını göçebeliliğe sürüklediğini anlatır:

*abdallardan anarşistlere geniş bir tırpan çizerek*



*yırtılmış karantinası varlığımızın*

*harfleri düşmüş kıyamet işaretlerini*

*okuyabilen gözlerimiz*

*başkalarına görünmez mürekkep*

*göçebe surlar metropol barikatı (MT: 30)*

Anarşist ve abdal, bulunduğu ortam ile uyuşmayan, başkaları tarafından garipsenen merkezsizliği ve mekansızlığı seçen kimselerdir. Yersiz yurtsuzluk açısından birbirini çağrıştıran abdal ve anarşist, şairin kişilik özelliklerini yansıtır. Çölde dolanan abdal ile metropolün çölünde dolanan anarşistin ortak yanı, her ikisinin de bütünlük gösteren bir varlık olmaktan çıkmasıdır. Anarşist, evrensel değerlerden koparak merkezsizleşmiş kişiler için kullanılan bir ifadedir. Siyasal olarak ve ruhen anarşizme yakın olduğunu ifade eden şair, anarşizmi hayatta başarısız olan insanların sığındığı bir yer olarak görmez (M6D:70). Kişinin hayat ile uyuşamaması ve hayata dışarıdan bakması noktasında anarşist olabileceğini düşünür. Esasında kendisi de birçok açıdan mensubu olduğu topluma dışarıdan bakarak bazı değerlendirmelerde bulunur. Çoğu zaman genelin kabul ettiğini reddederek düşünce bazında çevresiyle çatışır. Bundan ötürü onda yıkıcı fakat şiddete dayanmayan bir anarşizm duygusunun var olduğu söylenebilir.

Anarşizm ile yersiz yurtsuzluk arasında veya göçebe düşünce arasında sıkı bir ilişki bulunur. Anarşizm, günlük dilde anlam kötüleşmesine uğramış bir kavramdır. George Woodcock'un anlattığına göre Yunanca *anarchos*, sadece yöneteni olmayan anlamına gelir, dolayısıyla anarşi genel bir bağlamda negatif yönetilemezlik anlamında ya da düzenin korunması için yönetimin gereksiz olduğu için pozitif yönetilmeme durumunu ifade etmek için kullanılır (Woodcock, 1996: 14). Yersiz yurtsuz bir özne de siyasal olarak bir hegemonyanın altına girmeyi reddederek hayatın kurallar çerçevesinde devam etmesi için gözetlenmeye ve kişiliğinin biçimlendirilmesine karşı çıkar. Siyasal erkler tarafından kişinin bu türden bir kalkışmaya girişmesi yıkıcılıkla itham edilebilir. Burada önemli olan anarşistin hangi araçları kullanarak siyasal hegemonyaya karşı çıktığıdır. Şiddete başvuran artık anarşist değil, olsa olsa bir teröristtir. Mungan'ın düşüncesinde şiddete başvurarak

hegemonyaya karşı gelmek yoktur. O, daha çok sanatı kullanarak bir tür pasif direniş gösterir. Ayrıca sadece siyasal hegemonyaya değil, toplumsal baskılara, kapitalist ahlaka ve teknolojiye karşı da sanatı bir tür direnme alanı olarak görür. Aslında Heidegger gibi Mungan da teknoloji çağında sanatı kurtarıcı bir güç olarak değerlendirir.

Ait olamama hissi, öteden beri şairler tarafından dile getirilmektedir. Postmodern şairin ait olamaması, çoğu kere siyasî baskıdan kaynaklanmaz. Postendüstriyel çağın kültür ve ekonomik yapısı, herhangi bir değer ile bağ kurmasını engeller. Hızla değişen koşullar ve kişisel zevkler, bireyin yaşadığı duruma alışmasını ve uyum sağlamasının önüne set çeker. Mungan'ın şiirlerinde postmodern bir özneye has ait olamama hissini işlendiğini gözlemlemek mümkündür:

*hepimizde başka biri olmanın gizligücü  
pozlarımız pürüzleniyor durduğumuz resimlerde  
sınıflandırılmış korkulara bölünüyor benliğimiz  
hem çok tanıdığımız, hem bu biz olamayız  
şarkıları ve giysileri çabuk çabuk değiştiriyoruz  
hız saklı tutuyor en dipte değişmez olanı (...)  
bir yandan çok aydınlık  
bir yandan büyük bir karanlıktayız (MT: 63)*

Şair, her an değişen benliğinin bölünmüşlüğü anlatırken postmodern durumun etkilerine dikkat çeker. Postmodern söyleme göre, kişi korkularıyla baş etmek için ısrarla bir benlik veya kimlik sahibi olmaya çabalar. Benlik ve kimlik, kişinin korku dolu dünyada sığındığı bir zırhtır. Fakat bu zırh, özneyi korurken aynı zamanda onu sınırlamakta, kendisi olmasını engellemektedir. Bundan dolayı postmodernistler, özneyi kısıtlayan benlik ve kimlik zırhlarının parçalanmasını savunurlar. Zaten postmodern durumun koşulları da bütünlük gösteren bir benliğin veya kimliğin yadsınmasına yol açar. Parçalanmış benlikler ve kimlikler ise öznenin belirsizliğe sürüklenmesine neden olur. Nitekim şair, sürekli değişen ve bölünen

benliklerin, kişiyi bir yanı karanlık, bir yanı aydınlık ruh hallerine sürüklediğini dile getirir. Böyle bir ruh halinde olan özne tutunamayandır ve aynı zamanda hiçbir yere ait olamayandır:

*nereden gelsem ben*

*nereye gitsem Pavese*

*kimsenin ağırlamadığı (OİŞ: 49)*

Mungan, kendisini yeryüzünde bir göçebe olarak hisseder, fakat klasik anlamda bir göçebe değil. Çünkü geleneksel anlamda göçebe insanın çıktığı, geldiği bir coğrafyası muhakkak vardır ve göçebe bir yere ait olamama ıstırabını taşımaz. Oysaki şairin göçebeliği, postmodern zamanların göçebeliğidir. Geldiği yer belli olmasına rağmen her yerde kendini yabancı hisseder. Başka bir yere gittiğinde ise uyum sorunu yaşar. Bundan dolayı nereye gitse ağırlanmadığından söz eder. Söz konusu sorunlu durumun üstesinden gelmeye çalışan şair, bir toprak parçası üzerinde kendisini yeniden üretme tutkusuyla çarpışır. Bu toprak parçası yeryüzündeki herhangi bir coğrafya değildir, kişinin belirsizliğe teslim olan kendi “ben”idir:

*herkes kendi sığınağını kendi dağına kazmış, yıkık*

*köprülerden geçemezsiniz, göller (MDM: 45)*

Fredric Jameson, postmodern söylemde öznenin ölüm ilanının verilmesinde, şizofrenik vakaların ve göçebe düşüncenin yayılması ile birlikte oluşan anonimlik duygusunun etkili olduğunu söyler (Jameson, 2011: 251). İnsanlar, bu anonimlik duygusu içerisinde kendisine yabancılaşarak dilsizleşirler:

*Dilsizim ve adsızım şimdi (OY: 75)*

Varoluşu dile gelmek olarak tanımlayan Mungan’ın, dilsizleştiğini söylemesi ciddi bir sorun olarak gözükür. Yersiz yurtsuzluk duygusunun bu problemin doğmasına neden olduğu düşünülebilir. Şairdeki yersiz yurtsuzluk, şu anki durumu ile alakalı değildir. Göçebelik her zaman ve her yerde bulunur. Bu yüzden belirsizlik öznenin yolunu bulmasını engeller.

Mungan'ın yersiz yurtsuzluğunda, Doğu-Batı sorunsalının da etkilerini görmek mümkündür. Her seferinde Doğulu olduğunu söyleyen şair, aynı zamanda Batı'nın ahlakını da benimsediğini belirtir. Dünyanın Doğu'sunun ve Batı'sının artık kalmadığını, eskiden Doğu'nun Batı'nın karşısına bir değer olarak çıktığını, şimdi ise Doğu'nun Batı'yla birleştiğinden söz eder. Şairin düşüncesine göre günümüzde Doğu-Batı sorunu, farklılıklardan kaynaklanmaz, Doğu'nun Doğu, Batı'nın Batı olamamasından kaynaklanır. Farklı kültürlerin birbirine karıştığı postmodern evrede, asıl problem kişinin kendisini ne Doğulu olarak görmesi ne de Batılı olarak kabul etmesidir. Şair, *Metal* kitabındaki *Ekspres* adlı şiirinde, Doğu ile Batı arasında gidip gelen kişiye uyarıda bulunur:

*ve son bir uyarı sana:*

*Ait olmadığın her iki dünyadan da*

*Bir sentez yapmaya kalkma*

*makas değiştirmez son trenleri (MT: 26)*

Postmodern dünyada, özne boşluktur ve bu boşluğu doldurması mümkün gözükmemektedir. İki ayrı kültürü de deneyimlemesine rağmen bu kültürlerden sentez kurması düşünülemez. Çünkü boşluk duygusuna kapılan birisi, kendini hiçbir yere ait hissetmez.

Modern felsefe, Tanrı düşüncesini zihinlerden kopararak kişiyi dünyaya bağlamayı, onda dünyaya aitmiş hissini uyandırmayı hedefler. Modern söylem, Tanrı düşüncesini zihinlerden silerek kutsal olan her şeyi yıkar. Fakat bu yıkım, dünyanın anlamsızlaşmasına ve sanatçının yersiz yurtsuzlaşmasına neden olur. Postmodern sanatçı kaybolan anlamı uzak diyarlarda ya da metnin işleyişinde arar durur. Belirsizlik ve karmaşa içerisinde parçası olduğu, ama kendisini ona ait hissetmediği dünyaya cevap vermeye çalışır. Postmodernistler, öznenin kendisini her yerde olmasına karşın hiçbir yere ait hissetmemesini, ahlakî değerlere ve siyasî söylemlere yüz çevirmesini yersiz yurtsuzluk veya göçebe düşünce ile ifade ederler. Şiirlerinde elde edilen bulgulara göre Mungan'ın yersiz yurtsuzluğunun en büyük nedeni, postmodern zamanın koşulları ve kişisel yaşamının sebep olduğu travmalardır. Şair, yaşadığımız zamana dışarıdan bakarak olup bitenleri anlatmaya çalışır.

### 3.1.5. Marjinallik

Geçmişten beri şairin özel bir varlık olduğu, davranışlarıyla diğer insanlardan ayrıldığı, hayatı deneyimleme noktasında kendine has özellikleri olduğu dillendirilir. Söz gelimi Platon'un *Ion* diyalogunda, Sokrates şairin, hassas uçarı ve Tanrısal bir varlık olduğunu söyleyerek diğer insanlardan farklılığını vurgular (Platon, 2011: 33). Aziz Augustine, şiir şeytanın şarabıdır, derken Sokrates ile aynı fikri paylaşır. Büyük Alman filozofu Kant ise şairin idelerle serbestçe oynadığını ve bu serbest oyunun neticesinde ideleri duyusal kıldığından söz eder (Kant, 2006: 185). Şairin; dilin kurallarıyla, toplumsal değerlerle veya doğanın kanunları ile serbeste oynaması bir sanatçı olarak diğer insanlardan farklı düşündüğünü ve farklı davrandığını gösterir. Bu yönüyle şaire öteden beri marjinal yakıştırmasında bulunulur.

Marjinalliğin birçok tanımı bulunur. Diğer insanlardan farklı olan, sınırdan veya kenarda yaşayan, toplum ile uyuşmayan, baskın kültürden ve egemen mekanizmalardan uzakta durmaya çalışan kişi marjinal olarak ifade edilir. Murathan Mungan özellikle cinsel tercihleri, baskın kültürel değerlere ve siyasî otoritelere mesafeli durması açısından marjinal bir kişiliğe sahiptir. Marjinalliğini zaman zaman kendisi de dile getirir ve marjinal olmaktan çekinmediğini belirtir. Bir şair olarak Mungan'ın marjinalliğine ve bunun postmodern şiirler ilişkisine değinmeden önce marjinallik kavramına değineceğiz.

Fransızcadan Türkçeye geçen marjinal ifadesinin kökeni, Latince *margo* sözcüğüne dayanır. *Margo* kenar, kıyı veya sınır anlamına gelir. Bu yüzden marjinal olan, kenarda duran, kıyıda bulunan sınırdan yaşıyandır (Tümer, 2003: 17). Marjinal olan aynı zamanda baskın değerlerle ve anlayışlarla uyuşmadığı için hakim güç açısından öteki olandır. Tarih boyunca değişik dönemlerde değişik toplumlarda değişik sınıflar, marjinal olarak kabul edilmiştir. Hristiyanlar Ortaçağda, Musevileri, vebalılar, cüzzamlılar ve cadıları günümüzde ise Müslümanları marjinal olarak kabul ederler. Kavram bugün artık ötekiliği de çağrıştıran, ama sadece ötekilikle açıklanamayan bir hüviyete sahiptir. Ötekilik, tercihlerin dışında veya istemeyen hallerde de karşılanabilen bir durum iken marjinallik kişisel tercihler, eğilimler ve yaşam tarzları sayesinde oluşur. Marj haline gelme daha çok kişinin benimsediği yaşam biçimiyle alakalıdır. Cinsiyetinden, milliyetinden veya inancından dolayı

dışlanan kişiler ötekidir. Ötekilikte sosyal, genetik ve siyasî ortam etkili iken marjinalliğin meydana gelmesinde, kişisel tercihler baskındır.

Postmodern söylem, marjinalliği olumlu karşılar. Sanayi sonrası toplumların globalleşen kentlerinde, çok sesliliğin ve çok kültürlüğün birliğini savunan postmodernistler; eş cinseller, anarşistler, travestiler, feministler, metalistler, hippiler, punklar gibi egemen değerlerle uyuşmayan kişilere önem verirler. Eserlerinde bu kişilerin hayatlarına ve sorunlarına sıkça değinirler. Hatta birçok postmodern sanatçı, yaşayış olarak sözü edilen toplumsal gruplara dâhil edilebilir. Jameson, *Tamamlanmamış Bir Proje Olarak Tarih ve Sınıf Bilinci* (History and Class Consciousness as an 'Unfinished Project') adlı makalesinde, sanayi sonrası toplumlarda kültür çalışmalarının marjinal grupların, ezilen sınıfların, değişik toplumsal hareketlerin durumuna yoğunlaşarak kapitalizme eleştirel bir bakışın geliştirilmesine olanak sağlayacağını anlatır (Jameson, 2004: 143-150). Marjinaller, toplumun öteki yüzü olarak postmodernistlerin ilgisini çeker ve postmodern eserlerin odağına yerleşirler.

Marjinal olmayan, ortada duran merkezde yer alan anlamına gelir. Baskın veya yerleşik değerlerle uyumlu olan marjinal olamaz. Postmodern şair, bireysel özgürlüğün uyumlu olma veya makbul olma ile gerçekleşemeyeceğini bildiğinden kenarda veya sınırdaki yaşamayı tercih eder. Nitekim Mungan, hayatını toplumun yerleşik değerlerini eksen alarak kurmaya yeltenmeyeceğini belirterek marjinalliğini ilan eder. Ona göre Türkiye gibi toplumlarda anonim kültür hâkimdir ve bu anonim kültür herkesi aynı çizgiye çeker:

Anonim kültürün ayırıcı tanımlarından biri, toplumsal dokuyu örnekleştirmek, herkesi ve her durumu ortalama bir çizgiye çekmektir. Öte yandan bir paradoks gibi görünse de anonim kültür, doğası gereği eklektiktir. Klişelerin çok netmiş gibi görünen bulanık içerikleri, farklı mantık yürütmelerinin sonuçlarından devşirilmiş asal bir arada bulunmayacak doğruları, akıl tutulması pahasına tek bit çatı altında toplama yeteneği, dolgu parçalarıyla yapboz biçiminde çalışan anonim kültürün, hem eklektik, hem bir örnekleştirici doğasına uygundur (BKD: 88).

Anonim kültürün temel özelliği, bütün insanları aynı çizgide eşitlemektir. Aynı çizgide eşitlenen insanlar ise aynı evreninin birer örneği haline gelirler. Şairin

marjinaliği, anonim kültür diye de adlandırdığı baskın kültüre aykırı davranmasıyla alakalıdır. Onun duruşu, Gordon Marshall'ın marjinalleşme tanımıyla uyumludur. Marshall'a göre marjinalleşme herhangi bir toplumda, bir grup ya da bireyin, önemli iktisadî, dinî veya siyasal güç konumlarına sembollerine ulaşmasının engellendiği süreçtir (Marshall, 2014: 472). Marjinaller, toplumun kenarında duran ve azınlıkta kalan kişiler olarak değerlendirilirler. Mungan da toplumda bir azınlık olduğunu düşünür. Nitekim kendisi gibi marjinal olan kişileri işleyerek bu kişilerin toplumun kenarındaki durumuna dikkat çeker. Mesela *Sahtiyan* kitabındaki *Azatname* adlı şiirinde vakanüvislerin marjinalliğini işler. Vakanüvisler kendilerini şöyle tanımlarlar:

*Tarih atlaslarında yerimiz var*

*Toplum haritalarında yok* (STN: 46)

Esasında eski zamanların gözde mesleklerinden olan vakanüvislik, şair tarafından marjinal bir uğraşmış gibi anlatılır. Mungan, vakanüvisler gibi eş cinsellerin de toplum haritasında yerlerinin olmadığı görüşünü paylaşır. Kenarda, sınırdaki yaşayanların baskı altında tutulduğunu belirterek toplumdan topluma düşmanlığın öznelerinin değiştiğini söyler. Fakat eş cinsellik gibi neredeyse dünyanın her yerinde kötü karşılaşılan durumların üstesinden gelmenin daha da zor olduğunu ifade eder (227S: 153). Marjinallikle ilişkilendirilen birçok davranışın üstesinden gelinerek toplumla uyumlu yaşanılabilir, fakat eş cinsellik puslu bir bölgedir. Eş cinselliği toplumun sınırında yaşamak olarak değerlendiren şair, bu yüzden kimse tarafından tanınmadığını dile getirir:

*ve beni tanıdığınızı söylemeyin kimseye*

*çünkü ben aslında sizin tanıdığınız biri değilim* (ED: 100)

Eş cinselliği marjinal bir durum haline getiren şairin düşüncesine göre toplumdaki yerleşik değer anlayışlarıdır. Her an linç edilme korkusuyla yaşayan eş cinseller, ayyuka çıkmamak için çabalarlar. Ayrıca genel kanılardan dolayı kişi eş cinselliğinin farkına vardığında dünyaya ilişkin masumiyetini yitirir (KB: 250). Çünkü eş cinselin benlik algısını şekillendiren toplumsal ön yargılar, onun suçlu

olduğu fikrini yayar. Bundan ötürü eş cinseller, çoğu ülkede olduğu gibi Türkiye’de de yeraltına iner. Birçok eş cinsel, eş cinselliğini saklayarak günlük hayatını devam eder. Oysaki eş cinsellerin, eş cinsel olarak kaldıklarında toplum ile paylaşacakları çok az şeyleri vardır:

*onlarla aynı zamanı kullanmıyoruz oysa*

*birkaç kelime ve uçucu bir gülümseyiş dışında (OY: 53)*

1980 sonrası Türk şiirinde marjinal hareketler, şairlerin ilgisini daha fazla çekmeye başlar. Kahraman’ın tespitine göre 1980’den sonra Türk şiirinde farklı ve öteki olan kendini duyurur. Şairler, varlıklarını kimlik politikaları üzerinden anlatarak kendilerine özgü bir dünya yaratırlar. Eş cinseller ve feministler bu dünyanın iki temel taşıdır. Marjinal olan bu temel taşlar yeraltı edebiyatını beslerler (Kahraman, 2009: 116). Mungan da 1980’lerin atmosferinde eş cinselliğinden kaynaklanan marjinalliğini bir gerçeklik olarak eserlerine yansıtır. Toplumun, marjinalliğe bakışının yanlış olduğunu, kişisel tercihlerin özgürlük olarak değerlendirilmesi gerektiğini sürekli dillendirir. Baskın değerler ile arasına koyduğu mesafeden dolayı anlaşılmadığından söz eder:

*Cehennemiz hepimiz*

*Cehennemleriz*

*Ayaklarımızda yalancı tanrı takunyaları*

*Ve bu yüzden okunmaz yazdıklarımız (STN: 130)*

Şair sadece eş cinselliğinden dolayı değil, bir şair olmasından ötürü de uçta durduğunu belirtir. Ona göre yazarlık veya şairlik yalnızlık sanatıdır. Okuyucunuzun artması ile yalnızlığınız azalmaz (MSD: 224). Marjinallik; yalnızlaşma, yabancılaşma ve kaçış gibi konularla sıkı bir ilişki içindedir. Ramin Jahanbegloo, modern hayatta kişinin yabancılaşması ve kültürler arasında sıkışmasının marjinalliği ortaya çıkardığını söyler (Jahanbegloo, 2016). Marjinal bir kişi aynı zamanda yabancılaşan, farklılığı ile kendini belli edendir. Yabancı ve farklı olma negatif anlamları içinde barındırır da, esasında bir sanatçının marjinal olması büyük bir fırsattır. Sanatçı, marjinal davranışları ile geleneksel anlayışları altüst ederek sanata



yeni imkanlar kazandırabilir. Nitekim, modernist birçok sanat ve edebiyat hareketi marjinal temsilcileriyle anılmış ve yayılmışlardır. Postmodern sanat estetiğinde ise marjinallik ve marjinal olma bir değer olarak kabul görmüş ve marjinal davranışlarda bulunan kişilerin eserde anlatılması önemsenmiştir. Postmodernliğini ilan eden Mungan'ın sadece marjinalliğini dile getirmediğini genel olarak marjinal olmayı olumladığı da görülür. Bundan dolayı insanları ortalama birine dönüştüren her türden iktidar düşüncesini reddeder. *Metal* kitabındaki *Fosfor Ağacı* şiirinde marjinalliğe göndermede bulunur:

*Ortalamanın iktidarı her şeyi böylesine kirleten sevgilim*

*budala çoğunluğun öldürücü hakları*

*tarihin yatay eğrisi*

*sığıda sertleşmenin çelik suları*

*ortalamanın iktidarı bizi böylesine öldüren sevgilim*(MT: 66)

Marjinal, merkezde bulunmayan ve baskın kültürün değerlerine göre davranmayan kişidir. Baskın kültüre göre makbul olan bireyin yaşamı, genelin yaşamıyla uyumludur. Makbul insan, uçlara doğru kaymadığı için toplumsal değer ve normlar ile çatışmaz. Oysaki marjinal kişi, merkezden kopuk olduğundan hem baskın kültür ile hem de baskın kültürü savunan iktidar erkleri ile çatışır. Uyumsuzluk ve zamana ait olamama marjinal öznelere tanımlayan anahtar kavramlardır. Mungan'ın kendisini yaşadığı zamana ait hissetmediği ve bulunduğu ortama uyum sağlayamadığı söylenebilir:

*ne damarlarımızdaki gelenek isyan*

*ne aşktan seyrek ve uzak bu nesil*

*yetmiyor içimizdeki çarpışmaya*

*nice yazsak söylesek gün bizim değil* (ED: 68)

Şairin marjinal olmasında, birçok unsurun etki ettiği görülür. Kapitalist yaşam tarzı, tüketim kültürü, hayallerin gerçekleştirilmemesi, farklılıklara hoşgörü ile yaklaşılmaması bu unsurlardan bazılarıdır. Günümüz insanının durumunu trajik

bulan şair, yaşam biçimlerinin kişiyi marjinalliğe ittiği fikrine sahiptir. Ona göre kurgulanmış bir hayatta gözetlenen insanlar nesneleşmiş biçimdedirler:

*Kaydırma Hattında ilerliyoruz*

*Başkalarının Haklarını Kullanarak*

*Aksesuarlarımızda yaşıyor sınıf ilişkileri (...)*

*Alın bağlantısı var yazılarımızda*

*Gözetleme kulelerinin altında (MT: 52)*

Şairi farklı davranmaya iten, sistemin kişi ile ilgili her türlü belirleyiciliğidir. Birey olmayı, varoluşunu kendi eylemleri ile meydana getirmeyi daima önemseyen Mungan, çağımızın kişiyi rutin bir varlığa dönüştüren düzenine tepkilidir. Bu tepki daha çok *İkinci Hayvan*, *Gelecek* ve *Metal* şiir kitaplarında gözlemlenir. Gonca Özmen, ‘*Siber Çağın Müşterisi*’ İçin *Şiirler* başlıklı yazısında Mungan’ın *Gelecek* adlı şiir kitabı hakkında şu tespitte bulunur:

Çoğu şiirde belirsiz bir ‘sen’e seslenen şair, kendi olmak/olamamak sorununu da gündeme getiriyor ve kimi zaman rol modelleri üzerinde yoğunlaşıyor. Bireyin olduğundan farklı görünme çabasını, popüler kültürün yaygınlaştırdığı sıradanlık, geçicilik, modalar ve günübürlük telaşların yanı sıra aynışma-anonimleşme sorunsalını vurguluyor ve soruyor: “şimdi ne kadar çoğaltabiliriz/bir sonsuzluk değeri olarak kendimizi” (Özmen, 2010).

Siber çağ diye de tanımlanan postmodern durumun, bütün insanları tek tipleştirilen koşullarında birey hayatını ona göre düzenleyeceği model arayışı içerisindedir. Marjinallik, tek tipleştirmeye karşın bir değer olarak görülebilir. Günümüzde feministler, eş cinseller, çevreciler veya başka türden sivil hareketlerin sesinin giderek yükselmesinin sebebi, sistem dışında bir hayatın özleminin insanlar arasında yayılmasıdır. Marjinal gruplar, her ne kadar toplumsal değerler ve siyasî güçlerle çatışma halinde olsalar da sistemin dışına itilenlerle uyum içerisinde hareket ederler. Postmodern sanat, bu marjinal hareketlerin bir noktada sesi olmaya çalışır. Nitekim Mungan’ın şiirlerinde marjinal kişilerin dünyaları anlatılarak baskın kültürün dışına temas edilir.

Metal şairi, marjinaleri anlatmakla kalmaz, kendisi de toplumsal değerlerden uzak, marjinal bir hayat yaşar. Toplumsal değerlerin veya siyasî güçlerin kendisini biçimlendirmesine izin vermeyerek içinde yaşadığı cemiyetin dünya görüşüne aykırı davranır. Bazı kesimler tarafından eş cinsel oluşuyla gündeme getirilen Mungan'ın marjinalliği kendi içinde değerlendirilmelidir. Çünkü şair, eş cinselliğini anormal bir şey olarak görmez, kişisel bir tercih olarak kabul eder. Ancak eş cinselliği, toplumun genel kabulleriyle uyuşmadığı için bir marjinallik hali olarak değerlendirilebilir. Şair, şiirlerinde eş cinselliği pornografik düzeyde anlatarak marjinal davrandığını gösterir. Ayrıca hiçbir siyasî hareketin, dinî cemaatin veya entelektüel oluşumun içine girmeden tek başına var olduğunu söyleyerek marjinalliğini dile getirir.

### 3.1.6. Popülizm

*Herkes birgün on beş dakikalığına meşhur olacaktır.*

(Andy Warhol)

Kelime anlamı, politik durumu dramatize ederek halkın ilgisini uyandırmak olan popülizm (TDK, 2011: 1620), aynı zamanda sanat ve edebiyatta, kişinin takındığı bir tür tutumdur. Sanatçının gündem oluşturmak için ani, duygusal çıkışlar yapması veya eserini magazinleştirmeye çalışması, popülizm kavramı etrafında değerlendirilir. Türk edebiyatında popülizm kavramını ilk defa kullananlardan biri Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Tanpınar, *Türk Edebiyatında Cereyanlar* adlı yazısında, popülizmin asıl temsilcisinin Orhan Veli olduğunu söyler. Ona göre, Orhan Veli her türlü aşkınsallıkla bağını koparan Süleyman Efendi'yi şiire konu yaparken popülist davranır (Tanpınar, 2005: 117-118). Tanpınar'ın yorumuna göre popülizm gündeme gelmek için çığır açmaktır. Fakat her popülist çıkışın bir çığır açtığını ve mevcut olanı yıkmayı başardığını söylemek zordur. Hatta günümüzde popülist çıkışlar, kiçin (kitsch) ötesine bile geçememektedir. Nitekim Tanpınar'ın sözünü ettiği popülizmin, postmodern sanattaki popülist çıkışlardan çok farklıdır. Huzur yazarı, Orhan Veli'nin yaptıklarını 1929'da Fransa'da başlayan *popülizm* adındaki sanat akımı ile özdeşleştirir. Andre Theri ve Leon Lemonnier'inin temsil ettiği popülizm akımı sıradan insanların sıradan hayatlarını konu alır. Orhan Veli'nin şiiri de küçük adamın küçük dünyasını anlatır. Kanaatimizce Tanpınar, Orhan Veli'nin şiirde yaptıklarını popülizm akımına benzetmiştir.

Postmodern sanat estetiğinde popülizm, doğal ve sıradanlığın ötesinde gündeme gelmek, manşet olmak anlamına gelir. Popülizmin böyle bir içeriğe sahip olmasının köklerini, kültür endüstrisinde bulmak mümkündür. Sanat ve popülizm arasındaki ilişki kültür endüstrisi ile gündeme getirilmiştir. Popüler kültürün yaygınlaşması ile birlikte sanatçıların sık sık popülist çıkışlarda bulunarak tüketim nesnesine dönüşen sanat eserlerinin piyasasını oluşturdukları görülür. Bu anlamda popülizm, olumsuz bir içeriğe sahiptir. Sanatçının kimi çıkışlarının, sanat eserinin estetik değerinin önüne geçtiğini gören bazı düşünürler, sanatın sonunun geldiğini ileri sürerler. Postmodern sanatın bütünüyle popüler kültüre teslim olduğunu iddia edenlere göre sanat eseri, kitle kültürünün malzemesi haline gelmiştir. Adnan Turani, yaşamın kitleleşmesinden dolayı postmodernistlerin, sanatın popülist bir anlayışa dayandırılmasını savunduklarını belirtir (2008: 193). Her şeyin kitle kültürüne göre belirlendiği bir ortamda sanatın yönünün de kitle beğeniyle belirlenmesi kaçınılmazdır. Sanatçı, kitlelerin dikkatini çekebilmek için sıra dışı tavırlarda bulunabilir veya bilinen gerçekleri yeni keşfedilmiş bir şekilde sunabilir. Kısacası popülist sanatçı eserinin piyasasını oluşturabilmek için kitlelerin ağzına bir parmak bal çalarak onları, büyüler. Bunu yaparken de çoğu kere sanat dışı argümanları kullanarak kitlelerin hislerini veya arzularını harekete geçirir. Böylece kitleler, daha sanatçının eseriyle temasa geçmeden eseri sempatik bulur.

Murathan Mungan, daha çocukken insanların alkışladığı, artistler gibi fotoğraflarının dergilerde yayınlandığı biri olma hayali kurar. Her ortamda önde görünmeyi, insanların onunla ilgilenmesi gerektiğini düşünür. Tanınmak, popüler olmak onda bir tür varoluş sorunu olarak belirir. *Paranın Cinleri*'nde, popüler olma isteğini şöyle ifade eder: "Beni kimse tanımıyor. Ben herkesi tanıyorum. Bir gün gelecek bütün Türkiye beni tanıyacak. Buna mecburum. Yoksa ölürüm" (PC: 58). Edebiyat ile uğraşmasında bu tanınma isteğinin etkisinin büyük olduğu gözden kaçmaz. Bütün eserlerini tanınmak ve moda olmak için kaleme aldığını söyler. *Murathan Mungan* adında bir projesinin olduğunu ve eserleri ile adım adım bu projeyi gerçekleştirdiğini anlatır (SK: 70). Gençken bir artist olmak için dergilere fotoğraflarını göndererek ünlü simalar ile tanışmak istediğini *Harita Metod Defteri*'nde yazar. Şairin kimi zaman gündeme gelmek için bazı popülist çıkışlarda bulunduğu ve böylece eserlerinin reklamının yaptığı görülür. Buradaki tespitlerimiz

şaire yöneltilen bir eleştiriden ziyade, postendüstriyel dönemde edebiyatın pazarlama biçimleri ve edebiyatçının tutumunun anlaşılmasına yöneliktir.

Enformasyon çağında, sanatçı iktidarını ve itibarını kaybetmiştir. Sadece sanat eserinin estetik değeri ile ayakta kalması zor olduğundan medya ve basın aracılığı ile sanatçının kendisini tanıtmaya, gündeme gelmesi gerekir. Çoğu zaman sanatla herhangi bir ilişkisi olmayan konulara değinen sanatçılar, toplumun sinir uçlarına dokunurlar. Yakın tarihte bazı romancıların, bir tarihçi veya bir sosyolog gibi yaşamış trajedilerle ilgili demeç verdikleri ve bu demeçleri sayesinde uzun süre gündemde kaldıklarına şahit olunur. Medya ve basında sanat ve edebiyat dışı söylemleriyle gündemde kalan romancıların eserlerinin en çok satanlar listesinde yer alması tesadüf değildir. Mungan'ın da zaman zaman benzer çıkışları vardır. Zaten kendisini bir artist olarak görür ve medya çağının pop starları gibi manşetlere çıkmayı sever. Fırat Caner, şairin popüler olmaya hevesli olduğunu söyledikten sonra şu tespitte bulunur: “yapıtlarında ciddi bir entelektüel arka plan olması, onun ‘popüler’ olmasını engellememiştir... Okuru genellikle edebiyat okurudur, kendisi bir edebiyat yazarıdır, ancak kimliği ‘pop kimlik’ tir” (Caner, 2013: 14). 1990’larda ve 2000’li yıllarda Elif Şafak, Orhan Pamuk gibi yazarlarla birlikte medya ve basında en fazla görülen şair; değişik saç stilleri, eş cinselliğe yaptığı vurgu ve PKK’lılara yazdığı güzellmeler ile manşetlerde yerini alır. Türkiye’deki ana akım medyanın da bu türden çıkışları yapan birini baş tacı ettiği gözden kaçmaz.

1980’den önce bilinçli bir Marksist olan Mungan, 12 Eylül askerî darbesinin nimetlerinden faydalanan nadir kişilerdendir. Kürt sorunu ile ilgili çıkışları, eş cinsellikle ilgili söylemleri, Ermeni sorunu hakkındaki iddialarına rağmen herhangi bir adli soruşturma geçirmemiştir. Buna karşın kendisini baskı altında hissettiğini söyleyen şair, ne türden bir baskı yaşadığını tam olarak belirtmemektedir. Hatta marjinal taraflarını bir reklam olarak kullanarak medyanın ilgisini çekmeye günümüzde de devam eder. 1980’lerin popüler dergilerinden olan *Gösteri*’deki yazıları ile geniş bir okuyucu kitlesine kavuşur. *Yazko Edebiyat*, *Adam Sanat* gibi popüler konulara eğimli dergiler ile kitle kültürüne yönelen *Milliyet*, *Radikal* gibi gazetelerde yazılar kaleme alır. Ayrıca *Özgür Gündem* ve *Özgür Ülke* gibi gazetelerde siyasî olarak kendine yakın kişilere hitap eder. Günümüze gelene kadar

bir yandan marjinal gazetelerde yazarken öbür yandan kitlelere hitap eden gazetelerde boy gösterir.

12 Eylül askerî darbesinden sonra Türk toplumunun hızla kabuk değiştirerek tüketim toplumuna evrilmesi, sanat anlayışında ciddi dönüşümlerin yaşanmasına yol açar. 1980 öncesi radikal kutuplaşmalar, sanatçıları kendi ideolojilerine yakın kişilere hitap eden eserler vermeleri noktasında zorlamaktaydı. Oysaki 1980’lerde radikal kutuplaşmalar baskı altına tutulur ve Amerika’dan ithal edilen pop kültür sanatçılara yeni fırsatlar sunar. Oluşan yeni piyasa ortamı, sanatçıları, bir anlamda popüler olmaya zorlar. İdeolojik söylemler bile bu dönemde popülist bir mantıkla dile getirilmeye başlanılır. Fırat Caner, Mungan’ın bu ortamın nimetlerinden faydalandığını şöyle anlatır:

1980 darbesi sonrasında, pek çok yazar hapse girmiş ya da bir köşeye çekilmişti, bu nedenle edebiyat alanında bir boşluk oluşmuştu. Murathan Mungan bu boşluğu ve Özalızmin olanaklarını çok iyi değerlendirdi ve art arda yaptığı yayınlarla, daha geniş bir okur kitleleriyle, örneğin sol liberal okurlarla buluşma fırsatını yakaladı (Caner, 2013: 16).

Gerçekten son dönem Türk edebiyatının en verimli isimlerinden biri olan ve entelektüel birikimi yadsınamayan şair, pazara göre davranmayı iyi bilmiştir. 1980’li yılların kültürel ortamında boy göstermesine ve bu ortamın sağladığı fırsatlardan faydalanmasına rağmen o dönemi eleştirmesi ise bir paradokstur. Buket Aşçı’ya verdiği röportajda konuyla ilgili şunları dile getirir:

Kültür endüstrileşti. Türkiye’de de endüstrileşti. Biz diğer alanlardaki endüstrileşme karşısındaki hazırlıksızlığımıza kültür alanında da yakalandık. Türkiye bu anlamda paradokslarla yüklü. Günümüze damgasını vuran büyük yayınevlerinin çoğu aslında 12 Eylül sonrası kuruldu. Yani yayıncılık 1980 darbesine rağmen gelişti. Şimdiki kültür hayatımıza yön veren belli başlı bütün yayınevleri bunlar. Son yıllarda da çok beğendiğim, stili olan yayınevleri ortaya çıkmaya başladı: Alef, Siren, Domingo, Yitik Ülke gibi. Bir dönem Kanat Yayınevi vardı, o da çok güzel kitaplar basıyordu ne yazık ki macerası erken bitti. Şimdi dünyanın her yerinde olduğu gibi yayıncılık da kendi içinde şekilleniyor. Okur katında ne karşılığı var bilmiyorum. Roman kutsal, roman fetiş, yazarlar da roman yazmaya zorlanıyor. Bu yüzden 80’li yıllarda çok iyi öykücülerden kötü romancılar yarattık... (Aşçı, 2014).

Şairin 1980’lerde Türk edebiyatının kültür endüstrisine teslim olması ile ilgili tespitleri yerindedir. Fakat bu ortam içerisinde kendisinin nerede durduğu tartışmalı bir konudur. Ayşegül Tuna’ya verdiği bir röportajdan anladığımız kadarıyla edebiyatın popülerleştirilmesinin karşısındadır: “Edebiyatın kişiselleştiği, anlamsız yere popülerleştiği bir zamanda, ben edebiyatın eski mirasına biraz yüklenme ihtiyacı hissettim” (Tuna, 2007). Başka bir röportajında ise popüler olmaya çalışmadan popüler olduğunu söyler. Popülerliğinin ise üretkenliğinden kaynaklandığını belirtir (Öğünç, 2005). Şairin düşüncelerinden anlaşıldığı üzere onu popüler yapmaya iten piyasanın kendisidir. Bu noktada piyasanın durumu onu haklı çıkarmaktadır. Bir şairin sesini duyurabilmesi için günümüzde çok farklı araçlara ihtiyacı vardır. Gregory Jusdanis’in belirttiği gibi şairler, şiirlerini mevcut bir dizi uzlaşma göre yazarlar, ama bu metinleri yayımlayabilmek için matbaacılar, editörler ve yayıncılardan oluşan bir ağa, onları sanat olarak kutsayacak kitap tanıtım yazarlarına, eleştirmenlere ve öğretmenlere ihtiyaç duyarlar (Jusdanis, 2005: 204). Varoluşunu kendini duyurabilme üzerine kuran Mungan’ın, popülist olmak ve popüler olmaktan başka çaresi gözükmemektedir. Çünkü edebiyat pazarlamacılarının dikkatini ancak bu şekilde çekebilir. Ayrıca edebiyat pazarlamacıları popülist davranan kişilerin eserlerinin reklamını daha iyi yaparlar.

Şair, pop kültürün rüzgârına kapılarak edebiyat pazarı neyi gerektiriyorsa onu yapmaya çalışır. Kitaplarının reklamını daha iyi yapabilmek için Türkiye’de, Orhan Pamuk’tan sonra menajer tutan ikinci kişidir. Mehmet H. Doğan, Mungan’ın bilinçli bir şekilde reklamının yapıldığını söyleyerek pop sanatçıya dönüştürüldüğünü belirtir. Doğan’a göre dergilerde iç çamaşırından kullandığı cilt kremine, takıldığı gey barlardan izlediği filmlere kadar şiiri ile alakalı olmayan konulara değinilerek Mungan bir artiste dönüştürülür (2008: 26-27). Ayrıca marjinal yönlerini şiir sanatının merkezine yerleştiren Mungan, dikkatleri ciddi anlamda üzerine çeker. Zaten medya ve basının istediği malzeme de farklılık, çarpıklık ve marjinalliktir. Şairin 1980’lerin ortalarından günümüze kadar medya ve basında kapladığı yerin dökümü çıkarılırsa bir tür pop star gibi lanse edildiği görülecektir. Aslında Mungan’ın kendisi bu durumun farkındadır. Popülist olmadan popüler olduğunu iddia eder. Medyanın sürekli marjinal yönlerini vermesinin garipsenmemesi gerektiğini, günlük hayatında da böyle olduğunu şöyle dile getirir:

En önemlisi şu: Ben normal hayatımda da böyle giyiniyorum, fotoğraf çektirmek için değil, giysilerimin tümü siyah, iki tane de siyah takımım var. Ben hayata da sanat eseri olarak bakıyorum. Bu yeni de olmadı. 1989'da herkesten önce *Vizyon*'un stil köşesine boy boy fotoğraf çektirmiştım. Benim stilim bu (Atikoğlu, 2002).

Televizyon kanalları ve gazetelerde marjinal yönleriyle gündeme gelen şair, sanatını icra ederken takındığı tutum nedeniyle de popülist olarak nitelendirilebilir. Özel kitap baskılarından kitaplarının kapak tasarımına, kitapların reklamından işlenen konulara kadar birçok yönden popülist tutum sergiler. Kendi adına açılan [www.murathanmungan.com](http://www.murathanmungan.com) adlı web sitesinde medya ve basında hakkında çıkan haberler an be an verilmektedir. Web sitesinin hemen giriş sayfasında şairin farklı perspektiflerde çekilmiş fotoğraflarının slaytlarıyla karşılaşılır. Web sayfasının tasarımı, bir edebiyatçıdan ziyade bir film yıldızına aitmiş izlenimini verir. Belli ki şair, çocukluğundan beri özlemine çektiği yıldız olmayı başarabilmiştir.

Popülizmin bir yönü, farklı olmaya çalışarak dikkatleri üzerine çekmektir. Sanat anlayışının merkezine var olan anlayışlara karşı gelmeyi ve yerleşik değerlere muhalif davranmayı yerleştirmek, popülizm ile açıklanabilir. Murathan Mungan, özellikle medya aracılığıyla bu türden çıkışlarda bulunur. Örneğin 3 Ocak 2002 tarihli *Hürriyet* gazetesinin şu haberi onun saç stili konu edinir:

Birkaç hafta önce piyasaya çıkan “Erkekler İçin Divan” kitabıyla hayli geniş bir ilgi çeken şair ve hikâyeci Murathan Mungan, NTV’de yayımlanan Gani Müjde’nin “Gündem Dışı” programına yepyeni bir imajla katıldı. Kırmızıya boyattığı saçlarıyla ekrana çıkan Mungan, “Türkiye’de çok fazla saçıyla başıyla uğraşan şair-yazar yok. 35 yıldır taktıkları kepleri çıkartmıyorlar başlarından” diye konuştu. Bu sözleriyle Mungan, muhtemelen şair ve romancı Attilâ İlhan’ın alâmeti farikası haline gelen şapkasına dokundurmuş ve yeni bir tartışmanın ilk kıvılcımını da çakmış oldu (Hürriyet, 2002).

Haberin devamında, şairin, Gani Müjde’ye kendisinde başka bir konu olmadığı için saçını kızıla boyadığını söylediği yazar. Şiir üzerine konuşulması gereken bir televizyon programında şairin saç stili, her şeyin önüne geçer. Mungan’ın bunu bilinçli bir şekilde yaptığı ile ilgili birçok bulguya ulaşmak mümkündür. Her şeyden önce itibar sahibi olmayı ve gündemde kalmayı birbirinden net bir şekilde ayırmadığı anlaşılan şairin, itibarını korumaya çalıştığı görülür:



Ben Türkiye’de çok az insanın başardığı bir şeyi beceriyorum: İtibarımı yönetiyorum. Bu kıymetli bir şey. Adımın ve soyadımın selameti için yaşıyorum. Yaşadığımız çağ, herkesi öfkeli olmaya, neredeyse saldırganlığa ve kapışmaya itiyor. Televizyon kanallarını açıyorsun, bir sürü medya meczubu görüyorsun. Neredeyse sabahleyin bir kanalda kahvaltı yapıp, öbür kanalda öğle yemeği yiyip, diğer kanalda uyuyorlar. Artık bunlar derin gözlem bile değil, herkesin bildiği şey. İşte o yüzden geri çekildim ve ‘Şairin Romanı’ni bitirdim (Arman, 2011).

Siber çağın veya metal çağın şairi olarak nitelediğimiz Mungan, medya ve basında hakkında çıkan haberlerden dolayı magazin şairi diye de nitelendirilebilir. Türk toplumu şarkıcıların, siyasetçilerin, iş adamlarının, film yıldızlarının medyada aşkları ile ilgili dedikodulara aşınadır. Fakat bir edebiyatçının yaşadığı aşkla ilgi dedikodulara yabancıdır. Murathan Mungan’ın aşkları da yaşam tarzı gibi magazin konusu yapılır. O, aslında bu durumdan da şikâyetçi değildir, yapılan dedikodularla ilgi demeç verir, olayların farklı şekilde tezahür ettiğini anlatır. Mesela Yeni Türkü grubunun solisti Derya Köroğlu ile aşk yaşadığı dedikodusu ile ilgili manşetlere bile çıkar. *Milliyet* gazetesinde 20 Haziran 2012 tarihinde çıkan habere göre Mungan, dedikoduların tadını kaçırmamasından dolayı açıklama yapma gereği duyar (Milliyet, 2012). 2012 yılının haziran ayının son haftasında Türkiye’nin önde gelen birçok gazetesi ve magazin dergisinde, şairin açıklamalarına rastlamak mümkündür.

Gencay Şaylan, postmodern sanatın iki önemli unsurunun olduğunu söyler. Bunlardan ilki eklettizm, diğeri popülizmdir. Postmodern durumda, sanatın bir misyonu yoktur, taklit ve popülizm her şeyin yerini alır (Şaylan, 2009: 123). Postmodern medyatörlük çağının şairi Mungan’ın, sanatını yöneten iki gücün taklit ve popülizm olduğu söylenebilir. Şairin neredeyse el atmadığı konu yoktur. Yezidilerden mimariye, eş cinsellerden feministlere, müzikten resim sanatına, sinemadan tiyatroya, romandan şiire aklınıza gelebilecek her türden konuyla ilgili konferanslara katılmakta bu konularla ilgili röportajlar vermektedir. Aynı zamanda roman, öykü, sinema eleştirisi, film senaryosu, oyun, deneme, şiir, kitap eleştirisi, anı türünden eserler yazar. Ayrıca siyaset akademilerine katılarak Türk siyasetinin nasıl olması gerektiği noktasında fikirlerini beyan eder. Birçok konuda olduğu gibi siyaset ile ilgili dersleri de medyada ve basında yankılanır. Örneğin Cüneyt Özdemir, 31

Ocak 2012 tarihli *Radikal* gazetesinde *Murathan Mungan BDP'ye<sup>40</sup> Ders Değil İlham Verdi* adıyla bir yazı kaleme alır. Özdemir de birçok kişi gibi şairi yere göğe sığdırmayarak manşetlere taşır. BDP'e siyaset akademisine katıldığından hakkında soruşturma açılabilirliğini söyleyerek endişelerini dile getirir (Özdemir, 2012). Aradan geçen bunca zamana karşın hakkında herhangi bir soruşturmanın açılmaması, Özdemir'in gereksiz endişelendiğini gösterir. Medya yıldızı olan Mungan, böylece cesaretinden dolayı adeta süper kahramana dönüştürülür.

Sanatının merkezine kendi “ben”ini yerleştiren şairin zaman zaman egoizme varacak kadar kendisini beğendiği görülür. Kişisel yaşamı ile ilgili problemleri yazınsallaştırmada gösterdiği başarıyı manşetlere taşımada da gösterir. *Metal* kitabındaki *Manşet* adlı şiirde tam da bu konuyu işler:

*Hayatıma manşet istiyorum.*

*Birkaç manşete ihtiyacım var, günler tekdüze*

*Karton filmlerden yapılmış bütün serüvenlerin*

*içinden geçtiğimiz karanlık tünel bizim olmayan gündelik*

*Büyük bir köy artık bana tanınan, dünya! (...)*

*sanal gerçeklikler için vurgun inmiş manşet (MT: 103)*

Mungan, manşet olmayı sanal gerçekliğin hüküm sürdüğü yaşadığımız çağda varoluşsal bir sorun olarak görür. Küreselleşen dünyada kaybolup gitmekten korkar. Bu yüzden gündeme gelmek ve herkesin alkışladığı kişi olmak ister. Popülist çıkışlarının birçoğu esasında gözden düşme korkusundan kaynaklanır, denilebilir. Nitekim edebiyat ile uğraşmasının temel gayesinin fark edilmek olduğunu söyler: “Kitaplar yazmak, filmler yapmak istiyorum. Birgün ben de keşfedilecek miyim” (PC: 56)? Bu yüzden medya çağının kuralları ile hareket ederek oluşturduğu imaj ile sanatını bütünleştirir. Bazen oluşturduğu imajlar eserlerinin önüne bile geçer.

Şair, medya ve basın aracılığı ile gündemde kalmayı başarmasına rağmen asla popülist davranmadığını söyler. Ona göre kendisi popülist olmadan popüler hale

<sup>40</sup> BDP yani Barış ve Demokrasi Partisi, 2014 yılında *Halkların Demokratik Partisi*'ne dönüştürülür.

gelmiştir (SB: 193). Fakat medyanın estetik değerleri yönettiği bir ortamda, popülist çıkışlarda bulunmadan popüler olunamayacağı bilinir. Popülerliğini alın teri ile elde ettiğini her defasında tekrarlar. Ama popüler olmaya başlarken takındığı tutumun pop star olmaya çalışan şarkıcılardan ve türkücülerden farklı değildir. Nitekim *Paranın Cinleri*'deki şu ifadeleri onu ele verir: “Mardin’de İsmail Mungan’ın oğlu olmaktan, ancak Türkiye’nin Murathan Mungan’ı olarak kurtulabilirdim. O gün, o meydanda gizlice selamlayarak üzerime aldığım o alkışları, ancak böyle hak edebilirdim kendi gözümde” (PC: 92). Bu sözler şayet İbrahim Tatlıses’e veya Mahsum Kırmızıgül’e ait olsaydı, hiç de gariipsenmezdi. Taşradan gelen yanık sesli türkücülerin, İstanbul Unkapanı’nda kaset çıkarıp meşhur olması, Türk toplumu için alışılmış bir durumdur. Fakat bir edebiyatçının İstanbul’u meşhur olmak için bir basamak olarak kullanması pek de rastlanmayan bir durumdur. Esasında şair, popülizmin sanat ve edebiyat açısından iyi bir şey olmadığını bilir. Bu yüzden ünlü olmak uğruna yaptıklarının bir amacının olduğunu belirtir. Meşhur olmak ile ilgili şunları söyler: “Ün, başlı başına bir değer olmaktan çok, benim için taşralı olmayı aşan bir kimlikti. Beni kıştırıldığı yerden kurtaracaktı” (PC: 91). Böylece kendisine yöneltilecek eleştirilerin önünü kapamaya çalışır.

Meşhur olmayı isteyen Mungan, eserlerinin kapak tasarımından basılacak yayın evine kadar her türlü unsuru göz önünde tutar. Mesela *Eteğimdeki Taşlar* adlı şiir kitabının tasarımını Hakkı Mısırlıoğlu’na yaptırır. Kapak ve kapaktan sonraki üç sayfa ortadan kesilmiştir. Her sayfada Mungan’ın değişik yaşlardaki üç fotoğrafı bulunur. Diğer şiir kitaplarında da genellikle kendi yüzünün fotoğrafını kapağa yerleştiren şair, yakışıklılığı ile kitap tüketicilerinin dikkatini çeker. Kitlesel tüketimin her şeyin belirleyicisi olduğu çağımızda estetik değerler, pazarlama politikalarına teslim olur. Pazarlama adeta sanat faaliyetinin bir unsuru haline getirilir. Mungan’ın da çağın şartlarına uyarak eserlerinin pazarlanmasına dikkat ettiği görülür.

Son dönem Türk edebiyatının en verimli isimlerinden biri olan Mungan, oyun, şiir, roman, öykü, deneme ve seçki türünden seksene yakın eser yayımlamıştır. Fakat bir eserinde kaleme aldığı bir yazıyı diğer eserine de yerleştirir ya da birkaç eserinden parçaları bir araya getirerek yeni bir eser meydana getirir. Böylece

okuyucu, ona ait bir metni iki ya da daha fazla eserde görebilir. Ayrıca özel kitaplar çıkarmaya gayret eder. *Murathan 95*, *Doğduğum Yüzyıla Veda*, *13+1* gibi özel kitap veya kitap koleksiyonları hazırlayarak okuyucuyu eseri tüketmeye davet eder. Mesela *Murathan 95*'in on bin adetlik tek baskısının yapılacağı vurgusu, tüketicinin dikkatini çekmeye yöneliktir. Aslında bu kitap, çoğu daha önce dergilerde ve kitaplarda yayımlanmış yazılarından ve bazı şiirlerinden oluşan bir seçkidir. Ama şair, kitabın girişinde böyle bir şey yapmadığını anlatır:

Kitabın niyetini sloganlaştırırsak “Dünden bugüne, bugünden yarına bir Murathan” portresi diyebiliriz. Şimdiki Zamanda durarak geçmişe bir bakış, şimdinin işaretlenmesi ve geleceğe bir ufuk ayarı... Kısaca, dün neler yapmışım, bugün neler yapıyorum, yarın neler yapmayı amaçlıyorum (M95: 9)?

Kırk yaşı münasebetiyle oluşturduğu bu kitapta okuyucuya aslında farklı bir şey sunmamasına rağmen yapılan reklamlar ve tanıtımlar ile okuyucuyu değişik bir serüvene çıkaracakmış gibi davranır. Aynı tavrı *Doğduğum Yüzyıla Veda* adlı kitabında da sergiler. İlk baskısı 1999'da yapılan kitabın 2. baskısı için Metis yayınlarının web sayfasına konulan not hayli ilginçtir:

Bir yüzyılın ikinci yarısında doğanların, bir sonraki yüzyılın ilk yarısını görme şansını kutlamak amacıyla kotarılmış bir kitap “*Doğduğum Yüzyıla Veda*” — Murathan Mungan'ın ilk kez 1999 yılında sınırlı sayıda yayımlanmış ve baskısı tekrarlanmamış şiir seçkisi yıllar sonra tekrar basım yapıyor. Yıllardır soran, sabırla bekleyen yeni kuşaklar için... (<http://www.metiskitap.com/catalog/book/4918>)

Dikkat edilirse kitap daha fazla ilgi çeksün ve muhtemelen daha fazla satılsın diye uzun yıllar yayımlanmadığı notu düşürülür. Peki, bu kitabı farklı kılan nedir? Aslında bu kitap, hepsi yazar tarafından seçilen ve çoğu daha önce diğer şiir kitaplarında yer alan şiirlerden meydana gelir. Okuyucu bu kitapta da farklı bir şey bulmaz. Bulduğu tek şey şairin, şiirleri arasında nasıl bir tercih yaptığıdır. Onun kendisini evrenin merkezinde görmesi ve çağın modası olduğunu düşünmesi, bu türden seçkiler yapmasını tetiklediği fikrini uyandırabilir. Nitekim Derya Sazak'a, bir edebiyatçı olarak moda olduğunu söyler. Ona göre ancak bir moda olan edebiyatçının eserleri çok okunur ve çok satılır (Sazak, 2005). Bu yüzden yazdıklarını değişik isimler altında tekrar tekrar okuyucuyla buluşturmada herhangi

bir sakınca görmez. Mesela *Mezopotamya Üçlemesi* adlı kitabı, daha önce yayımladığı *Mahmut ile Yezida*, *Taziye* ve *Geyikler Lanetler* adlı oyunlarının bir araya getirilmiş halidir.

Türkiye’de en fazla seçki kitabı hazırlayan kişilerin başında gelen Mungan, hazırladığı seçkilerin çok satılmasını kendisinin bir marka olmasına bağlar. Bu konuyla ilgili bir yazısında şu ifadeler yer verir:

Biliyorum, benim seçkilerimin çok satıyor oluşunun bir nedeni, artık istesem de istemesem de adımın bir marka oluşu. Eğer bu “marka” insanlara, Ray Bradbury’yi, Italo Calvino’yu, Marguerite Yourcenar’ı keşfettiriyorsa ne kötülük var bunda? Sizden çalındığı söylenen zaman, başkalarına zaman kazandırıyor buna değmez mi (Mungan, 2002)?

Sanatı, edebiyatı, şiiri anlatırken marka, moda, tüketim gibi kavramları tercih eden şair, kültür faaliyetlerini endüstrinin yan kolu olarak görür. Üretilen bir metanın markaya dönüşmeden önce yoğun bir şekilde reklamı yapılır. Bu gerçekten yola çıkılırsa Mungan’ın markaya dönüşmek için kendisinin reklamının yapılmasını olumlu karşıladığı ileri sürülebilir. Çünkü markalar ancak reklamla var olabilirler ve reklam sayesinde gündemi meşgul ederler.

Edebiyata Marksist ekolden giriş yapan ve kendisini Deniz Gezmiş gibi solcular arasında sembol olmuş isimlerle kardeş ilan eden bir şairin, eserlerini pazarlarken popülist davranması tam anlamıyla bir paradokstur. Postmodern sanat estetiğine uyan şair, aslında *kiç* (kitsch) kültürüne boyun eğmiştir. Eserlerinin gündemde kalmasında kişisel tercihlerinin, cinsel eğilimlerinin ve medyada boy göstermesinin ciddi anlamda etkisinin olduğu gözlemlenir. Şair, medyada edebiyat dışındaki konularla ilgili açıklamalarda bulunarak popülaritesini en üst seviyeye çıkarır. Kendisi her ne kadar popüler olmak ile popülist olmayı birbirinden ayırsa da medyadaki çıkışları, eserlerini pazarlarken takındığı tavır, yayın evleri ile yaptığı anlaşmalar onu popülist olmaktan kurtarmaz. Bundan dolayı kimi çevreler tarafından sürekli eleştirildiğine şahit olunur.

Şairin hayatı, şiirleri ve diğer eserlerini yazarken takındığı tutum bir bütün olarak gözlemlendiğinde postmodern durumdaki öznenin birçok özelliğini yansıttığı

tespitinde bulunulabilir. Varoluşunu her türlü dış gücün etkisinden kurtararak bireysel düzlemde gerçekleştirmeye çalışması, postmodern teoriyle uyumludur. Her türden önceden belirlenmişliği reddederek eylemleriyle kendi varlığını ortaya koyacağına inanması ve yaşadığı her deneyimden sonra yeniden var olduğunu düşünmesi yönünden egzistansiyalist bir tavır takınır.

Gerek kişisel yaşamından kaynaklanan nedenlerden gerek tüketim toplumunun koşullarından ötürü Mungan'ın benlik algısının parçalanmışlık üzerine şekillendiği görülür. Şaire göre her şeyin dağıldığı, parçalandığı çağımızda kişinin benliğinin bütünlük göstermesi düşünülemez. Tutarlı ve sabit bir benliği olmayan şair, parçalı bir kişilik sergiler. Her türden yerleşik değerın bireyi kuşatmasına karşı çıktığı için kendisini yabancı hisseder. Yerleşik değerlerle uyuşmadığından ve siyasî otoritelere mesafeli durduğundan marjinal bir yaşam sürer. Kapitalizmi, tüketim toplumunu ve sanatın ticarileştirmesini eleştirmesine rağmen popülist çıkışlarda bulunarak eserlerini pazarlamaya çalışır.

### 3.2. DİL ve ANLATIM

Sanat eserleri, icra edildikleri malzemeye göre biçimlenirler. Bundan ötürü malzeme, sanatın hem imkânlarını hem de sınırlarını belirleyen bir unsur olarak kabul edilir. Şiir sanatının malzemesi dildir, bu yüzden dilin imkânları ve sınırları şiirin imkânlarını ve sınırlarını belirler. Bir şairin daha iyi değerlendirilebilmesi için şiirlerinin dil ve anlatım özelliklerinin belirlenmesi gerekir.

Postmodern edebiyatın modern edebiyattan ayrıldığı en önemli noktalardan biri dildir, diğeri anlatımdır. Sadece postmodern edebiyat değil, bütün postmodern söylem, dil konusuyla yakından ilişkilidir. Yapısalcılar ve postyapısalcılardan aldıkları teorik bilgilerden beslenen postmodernistlere göre dünyada dilden başka bir gerçeklik yoktur, her şey dilde olup bitmektedir. İnsan dili oluşturmaz, dil insanı oluşturur. Bütün toplumsal ilişkiler, aynen bir dil gibi işler. Kişi de dilsel ağ içerisinde sürekli var olup durmaktadır. Taylan Altuğ'un vurguladığı üzere postmodern zihin durumu özünde bir dil durumudur. Yüzyılımızda insan varoluşunun kökten biçimde dilselleştğine tanık oluyoruz (Altuğ, 2008: 216). Dış gerçek ve kişinin "ben"i dilde meydana geldiğinden dil, postmodernistler için varoluşsal bir konudur.

Postmodern edebiyatçılar; Nietzsche, Wittgenstein, Heidegger, Gadamer gibi düşünürlerin dil ile ilgili fikirlerinden beslenerek konuşma dilinin mantığına aykırı davranırlar. Dilde verili hiçbir anlamın olmadığını, kullanıma ve bağlama göre anlamların ortaya çıktığını iddia ederek her türden dil serbestliğini savunurlar. Edebiyat dilini günlük dilden yabancılaşma olarak telakki ettikleri için dil üzerinde bireysel denemelerde bulunurlar. Bu yüzden onların eserlerinde, günlük dilin deformasyona uğradığı ve karmaşık bir anlatımın meydana geldiğine tanık olunur.

Edebiyatın varoluşun dili olduğunu söyleyen Murathan Mungan'ın dil ve anlatım açısından postmodernistler ile aynı fikirde olduğu görülür. Dilin sabit kurallara bağlanmaması taraftarı olan şair, değişik türden anlatım tekniklerini kullanarak şiir diline yeni imkânlar kazandırır. Postmodernistler gibi dünyayı, dil ile kurulan ilişki sayesinde var edildiğine inanır ve dil dışında bir hakikatin olmadığını

düşünür. Şiirlerinde günlük dili fazlasıyla deformasyona uğratar ve farklı anlatım tekniklerini bir arada kullanarak eklektik bir şiir dili meydana getirir.

Öncelikle postmodernistlerin dil ile ilgili düşüncelerine değineceğiz ve Mungan'ın dil hakkındaki düşüncelerinin postmodernistler ile benzeşen yönlerini tespit edeceğiz. Daha sonra bu tespitler sonucunda şiirlerinin dil ve anlatım özelliklerini ortaya koyacağız.

### 3.2.1. Dil Mekanizması

*Şiir dilinde, dilin bütün olanakları örgütlenir.*

(P. Valery)

Postmodernistlerin hemen hemen bütün söylemleri dil ile ilişkilidir. Nitekim postmodernin sınırlarını belirlemeye başlarken teorisyenler, dilden yola çıkarlar. Kendilerinden öncekilerden farklı olarak dilin düşüncenin aracı olmadığını, aksine düşünceyi meydana getiren bir düzlem olduğunu iddia ederek insan varoluşunun bu düzlemde gerçekleştiğini öne sürerler. Tarih, edebiyat, siyaset, toplum, sinema, medya akla gelebilecek her şeyin bir dil ağının olduğunu belirterek dili, bütün çalışmalarının başat kavramı haline getirirler. Bu yüzden dil onlar için bir araç değil, gerçeği kurgulayan bir mekanizmadır.

Dil, hakikatin ortaya çıktığı bir mekanizma olarak kendi kurallarına göre işler. Geleneksel dil anlayışlarına göre kurallar sabittir, bir şair ancak bu kurallara bağlı kalarak şiir yazabilir. Modernist dil anlayışı ise geleneksel dil kullanımlarını saçma bulur. Şiir dilinin işleyişinin ahlakî bir kural olarak dayatılmasına karşı çıkan modernist şairler, geleneksel dil kullanımlarının dışına çıkarak var olan kuralları altüst ederler. Bireysel dil kullanımını öne çıkaran modernistler, yaygın şiir algısını kırarak klişeleşmiş estetik anlayışları yıkarlar. Postmodernistler, dil noktasında modernistleri takip etmelerine rağmen dili, anlamı kendi başına ortaya çıkaran bir mekanizma şeklinde ele alırlar. Bu anlayışa göre metin ile yazarı arasında bir mesafe bulunur, başka bir ifadeyle metin yazıldıktan sonra yazarından bağımsızlaşır. Dil kendi işleyişine göre anlamlar ortaya çıkarır. Şairin ne söylediği önemli değildir, çünkü kullandığı dilde anlamlar sabit değildir.



Eagleton, modernistlerin ve postmodernistlerin geleneksel dil ile ilgili bir inanç krizi yaşadıklarını, bu yüzden dile şiddet uyguladıklarını belirtir (2011b: 71). Günlük dilde olmayan kelimeleri kullanmaları, söz dizimini altüst etmeleri, alışılmamış bağdaştırmaları kullanmaları, sürekli dil sapmalarına başvurmaları dile uyguladıkları şiddete örnek olarak gösterilebilir. Postmodernistler, modernistlerden farklı olarak dil üzerindeki hâkimiyetlerini en aza indirirler. Geleneksel dil anlayışını bütünüyle yıkararak edebiyatın hakikati temsil misyonunu ortadan kaldırır. Bu yüzden yazarın/şairin dil yoluyla hakikati temsil etme görevinin olduğu görüşüne inanmazlar. Gerçekliğin sunulamayacağını, ancak dil oyunları içerisinde kendiliğinden ortaya çıkacağını düşünürler. Öteden beri dil ile gerçeklik arasındaki ilişki gündeme getirilmiş, genellikle dilin temsil etme yönü öne çıkarılmıştır. Postmodernistler bu anlayışa karşı çıkararak dilin gerçekliği yansıtmadığını, bilakis gerçeği meydana getirdiği düşüncesini gündemlerine alırlar. Bu anlayışa göre yazılan bir metinde anlam ve gerçeklik, metin her okunduğunda yeniden oluşur. Bu yüzden postmodern bir metinde verili, sabit, tutarlı bir anlam ortadan kaybolur. Postmodern söylemde metnin anlamı, yazarın niyeti ve verilmek istenen mesaj gibi konular değersizleşir.

Dilin toplumsal ve bireysel olmak üzere kabaca iki yönü vardır. Birey, dili kullanırken her ne kadar özgür davransa da dilin toplumsal yönünün dışına bütünüyle çıkamaz. Geleneksel şiir dilinde de bireysel kullanımlar ön plana çıkmasına rağmen toplumsal yön bütünüyle bir tarafa atılmaz. Oysaki kimi modernist ve postmodern şairler, bireysel dil kullanımından olabildiğince faydalanarak zaman zaman bütünüyle toplumsal olanın dışına çıkarlar. Postmodernistler, birçok konu da olduğu gibi dil konusunda da Nietzsche'yi takip ederler. Alman düşünür, “dilnin tamamının metaforik olduğu ve öznenin yalnızca dil ve düşüncenin bir ürünü olduğu konusunda ısrar [eder]” (Kellner-Best, 2010: 37). Nietzsche'nin felsefesinde mantıklı, düzenli ve kurallara bağlı bir dil anlayışı bulunmaz. Bunun yerine öznenin kişisel kullanımları ve yorumlamaları bulunur.

Deleuze'ün ve Derrida'nın dil anlayışlarının da postmodern şairin dil kullanımına etki ettiği görülür. Dili göstergelerin sonsuz bir oyunu olarak gören Derrida ve dilin yersiz yurtsuzluğunu savunan Deleuze aslında aynı noktaya işaret

ederler. İki düşünür de dilde sabit, tutarlı kuralların bulunmadığını, sadece bireysel kullanımların ve bireysel yorumlamaların bulunduğunu savunur. Deleuze, geliştirdiği *oluş felsefesi* doğrultusunda dilin anonim ve yersiz yurtsuz olduğunu ileri sürer. Dilin yersiz yurtsuzluğu, “göstergeyi tek bir kökenden özgürleştirerek konuşmayı mümkün kılar, böylece bir diyalog gerçekleşebilir ve anonim bir varoluşa açılabiliriz” (Su, 2014: 197). Dilin anonim olduğu iddiasına göre anlamlar göstergelerden kopuktur, göstergenin anlamla zorunlu bir ilişkisi yoktur. Göstergeler bağlama göre yeni anlamları işaret edebilir, anlamlar farklı göstergelerle ilişkiye girebilirler. Derrida ise dildeki tutarsızlıklara yoğunlaşarak farklılıkları ve ayırımları öne çıkarır. Ona göre “dil yapısı ayrılıkların oyunu ile durmadan değişen sınırlanamayan bir ağ gibi örülmüştür. Derrida, hem ayrılığı hem de ertelemeyi içeren ve *differance* adını verdiği bu açık örgü kavramını getirir” (Moran, 2008: 202). Buna göre dildeki ayırımlar, çelişki ve tutarsızlıklarla örülmüştür. Bundan dolayı genel geçer bir dil kullanımı bulunmaz ve dilin bağlam yönü her şeyin önüne geçer.

Postmodernistler, dilin araç olduğu düşüncesi yerine kişinin, hayatın ve gerçeğin kurgulandığı bir dil anlayışına yaslanarak eserlerini verirler. Buna göre dil gerçeği ve kişiyi çevreleyerek bir tür oyun oluşturur. Bu oyunun kuralları metnin işleyişiyle sürekli değişime uğrar. Her okuyucu beklenti ufkuna göre metinden anlamlar çıkarır ve metni kendine göre yorumlar.

Murathan Mungan’ın, dil ile ilgili görüşleri ve şiirlerindeki dil kullanımı incelendiğinde postmodern dil söylemine birçok noktadan yaklaştığı fark edilir. Öncelikle Mungan da postmodernistler gibi dilin yerleşik kurallarının çığnenebileceği ve varoluş durumları için yeni diller geliştirilebileceği düşüncesine sahiptir. Ona göre “edebiyat anadilde yabancı bir dil yapmaktır” (189S: 72). Şiir ise gündelik dilin gurbetidir (SB: 137). Bu fikirlerinden dolayı şairin eserlerinde konuşma dilinin mantığını, düzenini ve tutarlılığını aramamak gerekir. O, şiirini bir tür varoluş alanı olarak gördüğü için dile her türlü müdahaleyi mübah görür.

Postmodern metinlerde dilin aracılık yönü minimize edilerek dil mekanizmasının kendisi bir odak haline getirilir. Söz konusu anlayışın yansımalarını Mungan’da görmek mümkündür. Şaire göre yazı yazmak bir dil mücadelesidir, fakat bu mücadele sadece dilin aracılığıyla ilgili değildir. Edebiyat aynı zamanda dilin

kendisiyle ikili bir boğuşmaya girmektir (BKD: 73). Şair, varlığın anlamının meydana çıktığı yer olarak dili görür. Bu yüzden dünyanın tadına varmak için önce bir dil sahibi olmak gerektiğini savunur (189S: 134). Yazar ve şairin görevinin dilin olanaklarını zorlamak, sınırlarını genişletmek olduğunu söyler. Çünkü ona göre dil sadece kullanılmaz, aynı zamanda yaratılır.

Postmodern söylemde, varlık ile dil arasındaki ilişki yeniden düzenlenir. Varlığın, dili bir araç olarak kullandığı düşüncesi yerini varlığın dilde meydana geldiği düşüncesine bırakır. Bundan dolayı postmodern metinlerde duruma ve kişiye göre değişen dil kullanımlarına rastlanır. Mungan da dünyanın içinde yaşadığımız şu karmaşık, belirsiz, yönsüz karanlığına hepimizin az çok kapıldığı bu dönemde, en çok ihtiyaç duyulan şeyin, her çeşit varoluşumuza bir dil aramak olduğunu söyler (BKD: 30). Sabit ve tutarlı bir dilin yerine duruma göre değişen ve varlığın kendisini açıklayacağı bir dil anlayışını öne çıkarır. Bu anlayışta, durumda duruma değişen dil yapıları meydana geleceği için konuşma dilinden kopuk bir şiir dili ortaya çıkabilir. Mungan, böyle bir şeyin olacağını farkındadır ve konuşma diline, halkın anlayabileceği bir dile karşı çıkar. Ona göre “halkın anlayabileceği bir dil aynı zamanda onun karanlığı[dır]” (M6D: 179).

Postmodern teorisyenlere göre edebî metinler, içinde anlam boşluklarının olduğu, çok farklı okumalara tabi tutulan yapılardır. Edebiyatçı eserinde, metnin içine okuyucu tarafından doldurulacak anlam boşlukları bırakır. Her okuyucu kendine göre bu boşlukları doldurarak adeta metni yeniden meydana getirir. Mungan’ın şiirlerini bu görüşe yakın bir anlayışla yazdığı söylenebilir. Nitekim bu görüşün benzerini *Şairin Roman*’ında, *Moottah* adındaki kahramanın şu ifadelerinde de görürüz: “Her şiirde sözcüklerin dolduramadığı bir boşluk vardır. En kusursuz şiirde bile var olan bu boşluğu yalnızca şairin kendisi bilir. Boşluk denen bu gizden bir tane daha, bir tane daha şiir yazar, boşluğu dolduracak şey bir başka şiirdir sanır” (ŞR: 239). *Moottah*’ın sözlerinden anlaşıldığı üzere şiirde anlam verili, sabit bir şey değildir. Sahtiyan şairi, eserine anlamsal boşluklar bıraktığının farkındadır, fakat bu boşlukların doldurulması noktasında okuyucuyu herhangi bir şekilde yönlendirmez. Bu tutumuyla adeta kendisi ile metin arasına bir mesafe bırakır.

Şair, gerçeğe yaklaşımı ve temsil hakkındaki düşünceleriyle de postmodern söyleme yaklaşır. Postmodern sanat estetiğinde, eserin bir şeyleri temsil etmesi ve dilin gerçeğin yansıtılmasına aracılık etmesi fikri terk edilir. Bunun yerine edebî eserlerin dil mekanizması içerisinde, yazardan bağımsız bir biçimde var olduğu görüşü öne çıkarılır. Bu görüşün benzerine *Şairin Roman*'ında rastlamak mümkündür. Usta şair *Moottah*, öğrencilerine şu tavsiyede bulunur: “İyi bir şiir yalnızca kendi kendinin anlamını taşır. Sonsuz sayıda gerçekliği dile getirme olanağı sunsa da kendi başına hiçbir gerçekliği temsil etmez” (ŞR: 364). Zaten bir şeyleri olduğu gibi temsil eden bir şiir çoklu okumaya tabi tutulamaz, çoklu okumaya uygun olmayan bir şiirin de postmodern olduğu söylenemez.

Edebiyatı ve sanatı üslup oluşturma faaliyeti olarak değerlendiren Mungan, her duygunun farklı bir üslup ile dile getirilmesi taraftarıdır. Edebiyatın gücünü, işlenen konudan almadığını, edebiyatçının kullandığı dilden aldığını belirtir. Edebiyat hayatı boyunca konu sıkıntısı çekmediğini, yaratıcılık krizi geçirmediğini söyler. Ona göre asıl mesele bir dil bulmak, biçimsel arayışlar içerisinde olmaktır (SK: 214). Şiirin dil ve biçim özellikleri üzerinde farklı denemelerde bulunan bir şairin benimsediği sanat estetiğini, postmodernizm ile ilişkilendirmek mümkündür. Çünkü edebiyat tarihinde postmodernistler kadar dil ve biçim üzerinde değişik denemelerde bulunan başka kimse bulunmaz.

Mungan da postmodernistler gibi her şeyi bir dil olarak görür, her şeyin de dilde olup bittiğini kabul eder. Bu yüzden şiirin de dilde başladığını ve dilde devam ettiği fikrini savunur. Ona göre “şiir, dile almak için aradığımızdır. Şiir, kendimizi anlama maceramızın bir parçası[dır]” (M6D: 224). Şiirin diliyle varoluş dilimizi meydana getirebiliriz. Bundan ötürü şair için şiirde dil, bir varoluşsal konudur. Bu konunun sınırları, kuralları sabit tutulamaz, çünkü varoluşun kendisi sabit değildir. Kişi dilde kendini keşfeder, orada kendini gözlemler. Mungan, *Erkekler İçin Divan* kitabında *kayıp derviş bulunmuş derviş* şiirinde konuyla ilgili şunları anlatır:

*dil dediğin*

*incelmiş çaresizlik*

*bulunmuş ümit*

*kayıp geçmiş*

*belki de dil doğamızı keşfetmek içindir (ED: 68)*

Kendi dilini kendi üslubunu yakalayan şairler, daima başarılı bulunurlar. Fakat dil oluşturarak kendi üslubunu yakalamak zahmetli, emek isteyen bir süreçtir. Şairin sadece iyi bir duyuşa ve estetik zevke sahip olması özgün bir dil geliştirebileceği anlamına gelmez. İyi bir dil işçisi olan şairin aynı zamanda felsefe, tarih, psikoloji, sosyoloji, estetik gibi alanlar ile de yakından ilgilenmesi gerekir. Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin büyük ustalarının önemli bir çoğunluğunun söz konusu alanlardan bir veya birkaçı ile ilgilendikleri bilinir. Murathan Mungan da iyi bir dile sahip olabilmenin birçok koşulu olduğunu farkındadır. Verdiği bir röportajda dünyada bir şair olarak durduğunu ve bunu şiir ile felsefe arasındaki yakınlıktan faydalanarak yaptığını söyler. Ona göre iyi bir dil işçisinin bir dil felsefesine sahip olması gerekir (Zileli, 2008). Mungan'ın dil ile ilgili görüşlerine bakıldığında postmodern teorisyenleri takip ettiği anlaşılmaktadır. Nitekim şiirlerinde kullandığı dil ve oluşturmaya çalıştığı üslup göz önüne alındığında da postmodern söylemden beslendiği görülür.

Şair, kendisini bir tür dil işçisi olarak görür. Ona göre bir edebiyatçı ifade gücüne, anlatım yetkinliğine önem vermelidir. İz bırakmak istiyorsa dili başlı başına bir lezzet kaynağı olarak değerlendirmesi gerekir. Sözcüklerin anlam, nüans, ton farklılıklarına değer vermeli, sözün gücüne göre eserini kurgulamalıdır (SK: 236). Dile yoğunlaşamayan birisinin iyi bir şair olamayacağını düşünen Mungan, şiirin asıl meselesinin dil olduğu kanaatindedir.

Modernist ve postmodern şairler, konuşma dilinin mantığını yıkarak dilin iletişim aracı olma vasfını yok ederler. Şiirlerinde adeta yeni bir dil ve anlatım meydana getirerek karmaşıklaşan dünya içerisinde karmaşık bir eser ortaya koyarlar. Modernist şiirde olduğu gibi postmodern şiirde de dil hakkında söylenebilecek ilk şey deformasyondur. Şairler dili deformasyona uğratarken alışılmamış bağdaştırmalara, dil sapmalarına ve otomat yazına başvururlar. Söz konusu dil kullanımlarını Mungan'ın şiirlerinde görmek mümkündür. Alışılmamış

bağdaştırmaları, dil sapmalarını, otomat yazım tekniğini inceleyerek onun şiirlerindeki bazı postmodern bulgulara varılabilir.

### 3.2.1.1. Alışılmamış Bağdaştırmalar

*varıyorum dilin içinden geçerek  
dilsizliğin kendimdeki hakikatine*  
(Murathan Mungan)

Dilin yapısı ve doğası, insanın bilinç sahibi varlık olmasındaki yeri ve önemi öteden beri düşünürlerin ilgisini çekmiştir. Geçmişte dilin ilahî bir kaynağı olduğu düşüncesi yaygın iken XIX. yüzyılın sonlarında dilin, ilahî bir kaynaktan meydana geldiği görüşü reddedilerek işleyen bir yapı, bir mekanizma olduğu görüşü ortaya atılır. XX. yüzyılın başında gelişen yapısalcılık akımı, Doğan Aksan'ın anlattığına göre günümüz dilbilim çalışmalarının da temelini oluşturur (2003: 28). Yapısalcılık ve sonrasında gelen postyapısalcılık dil mekanizmasının işleyişini farklı açılardan incelemiş ve bireysel dil kullanımlarının önemsenmesini sağlamıştır. Özellikle postyapısalcılıktan etkilenen ve postyapısalcılığı kendi dil felsefesi olarak kabul eden postmodernistler, dilin yerleşik kurallarını altüst ederler. Tuncay Saygın'ın verdiği bilgilere göre postyapısalcılık, özneye bir oluş alanı açma gayretindedir. Postyapısalcı düşünürler özneyi pasif kılan belirlenimler ve sabit anlam ufkunu öne çıkararak görüşlere karşı çıkarlar (Saygın, 2010: 30). Böyle bir anlayışta kişi dile her türlü müdahalede bulunabilir, konuşma dilinin kurallarını yok sayarak kişisel bir dil oluşturabilir. Bir şiirdeki alışılmamış bağdaştırmaların kullanımı daha çok şairin kişisel bir dil oluşturmasından kaynaklanır.

Doğan Aksan, alışılmamış bağdaştırmaları, göstergelerin okuyucuya yansıttığı tasarımların dışında başka tasarımları aktarması ve okuyucunun zihninde yeni tasarımların üşüşmesini sağlayan bir dil olayı olarak tarif eder (2014: 152). Alışılmamış bağdaştırmalar, okuyucuyu şaşırtır, çarpar yeni bir dünyaya götürür. Şairler, bu türden kullanımlar sayesinde dilin kurallarını ters yüz ederler, değişik bir anlam evreni meydana getirirler. Bütün edebî türlerde alışılmamış bağdaştırmalara rastlanabilir, ama alışılmamış bağdaştırmaların kullanımına en müsait türün şiir olduğu söylenebilir.

Şiir dili, doğası gereği konuşma dilinden farklı olduğundan alışılmamış bağdaştırmalara, değişik türden söz dizimine sahiptir. Bu yüzden şiir dilinin günlük dile yabancılaşmış, ondan uzaklaşmış bir dil olduğu söylenir. Şairler öteden beri günlük dilin mantığının dışına çıkarak yeni anlatım yolları denerler. Özellikle genelin aşına olmadığı terkipler kurarak veya benzetmeler yaparak imgelem güçleri çerçevesinde eserlerini ortaya koyarlar. Bu noktadan bakıldığında alışılmamış bağdaştırmalara ve benzetmelere sadece modernist ve postmodern şairlerin başvurmadığını, geçmişten bu yana birçok şairin alışılmamış bağdaştırmaları ve benzetmeleri kullandığı ileri sürülebilir. Modernist ile postmodern şiirdeki alışılmamış bağdaştırma ve benzetmelerin geleneksel şiir anlayışından ayrıldığı birkaç nokta bulunur. Öncelikle geleneksel şiirdeki alışılmamış bağdaştırmaların, bütünüyle dilin mantığına aykırı kurulduğu söylenemez. Modernist ve postmodern metinlerdeki alışılmamış bağdaştırmalar, dilin mantığını yıkar. Ayrıca geleneksel şiirdeki alışılmamış bağdaştırmalarda ise bir şeylerin temsil edildiğinin farkına varılır. Ama modernist ve postmodernistler, dil üzerinde her türlü denemeyi mübah gördüklerinden kullandıkları alışılmamış bağdaştırmaların tam olarak neleri temsil ettiği bilinemez.

Murathan Mungan'ın şiir dilinin ayırt edici özelliklerinden biri, neredeyse tamamıyla dilin mantığını bozan bir anlatıma dayanmasıdır. Şair, beslendiği İkinci Yeni şairleri gibi dili kamusal bir olgu olmaktan çıkarak bireysel dışavurum alanı olarak kullanır. Dile yaptığı müdahaleler sayesinde kendine has bir anlatım tarzı meydana getirir. Dilin şair tarafından dönüştürülmesi gerektiğini şu şekilde anlatır:

Dil sürekli yenilenen, hem sözcük dağarı hem kullanım biçimleriyle zenginleşen, insanın kendine yeni ifade yolları aradığı bir alandır. İnsanlar her zaman yeni sözcüklere, deyişlere, adlandırmalara gerek duyarlar. İçinde yaşadıkları kendi zamanlarının dilini ararlar. Her konuda olduğu gibi dilde de “yenilik” ciddi bir gereksinimdir. Önemli olan gereksinimi iyi ve doğru değerlendirebilmek, bilgiyle yönlendirebilmektedir (BKD: 97).

Şiirlerinde alışılmamış bağdaştırmaların çok olmasının şairin, dili bireysel bir eylem alanı olarak görmesinin etkili olduğunu söylenebilir. Ona göre yeni durumlar için yeni anlatım yollarını oluşturmak gerekir; yeni anlatım yollarını oluşturmak için

ise yeni sözcüklerin ve deyişlerin denenmesi gerekir. Nitekim alışılmamış bağdaştırmaların görevi, dilin anlatım imkânını zenginleştirerek okuyucuyu daha geniş bir anlam evrenine sürüklemektir.

Mungan'ın şiirlerinde özellikle benzetmelerle kurulan sıfat tamlamalarındaki bağdaştırmalar dikkat çekicidir. Konuşma dilinde pek karşılaşılmayan benzetmelere başvuran şair, okuyucuda aynı anda farklı çağrışımların uyanmasını sağlar. Aşağıdaki mısralarda koyu renk ile gösterdiğimiz terkipler bu türden bağdaştırmalara örnek verilebilir.

*Ellerinde tığlar, şişlerle ağ yamar gibi, toprak rengi bir denizi  
örecekleri sözcükler... (BYUG: 11)*

Burada *toprak rengi* ve *deniz* sözcüğü ile oluşturulan terkip alışılmamış bir bağdaştırmadır. Deniz sözcüğünün insan zihninde uyandırdığı çağrışımlardan biri mavi renktir. Yaygın dilde genellikle deniz sözcüğü, mavi veya masmavi nitelemeleriyle birlikte kullanılır. Şair, denizi yaygın dilde görülmeyen bir biçimde toprak ile bağdaştırır. Böylece bu bağdaştırmada, zihinde hem kara ile ilgili hem de deniz ile ilgili çağrışımlar uyanır. Okuyucuyu bu ve buna benzer bağdaştırmalarla karşılaştığında şaşırır.

Şairin en sevdiği ve sürekli kullandığı sözcüklerden biri *esmer*dir. *TDK Türkçe Sözlük*'te, esmer sözcüğünün ilk anlamının siyaha çalan buğday rengi olduğu yazılır (TS, 2011: 652). Fakat şair, kelimeyi bu anlamının dışında kullanarak farklı türden terkipler meydana getirir:

*görmedi hiç kimse*

*görmedi ve aralamadı*

*alkışların örttüğü yüzümün esmer perdelerini (OİŞ: 13)*

Perdeler genellikle beyaz renktedir ve perdeyle ilgili çoğu çağırışım beyaz rengeyle ilişkilidir. Esmere çalan bir perdenin var olması mümkündür, fakat bir insanın yüzünün perdelerinin esmer olması mümkün değildir. Tiyatro sahnesi ve tiyatro oyuncusu hakkında olan bu mısralarda şair, sahne unsurları ile insan



uzuvlarını birbirine karıştırır. Fakat söz konusu mısralarda okuyucu başka anlamlara da ulaşabilir. Mesela okuyucunun zihninde yüzü örten esmer renge çalan bir perde canlanabilir. Şair, esmer sözcüğünü değişik türden kelimelerle niteleyerek benzer türden alışılmamış bağdaştırmalar kurar:

*bu iki sevda firarı, bu şarapnel esmeri iki kahraman* (STN: 33)

Burada esmer sözcüğü şarapnel ile nitelendirilmiş ve oluşan terkip ile *iki kahraman* tamlamasının vasfı belirtilmiştir. Esmer yukarıda denildiği üzere siyaha çalan buğday rengi anlamına gelir. Esmerin şarapnel renginde olması alışılmamış bir bağdaştırmadır, çünkü Türkçenin söz varlığında böyle bir kelime grubu bulunmaz. Şair bazen de esmeri, renk anlamının dışında kullanarak alışılmamış bağdaştırmalar kurar:

*sarışın sayfalarındaki esmer erkek esrarını at gitsin* (OİŞ: 87)

*Erkek esrarının esmerliği* diye bir anlatım Türkçede bulunmaz. Burada günlük dilin mantığının dışına çıkılarak renk niteleyen sözcük soyut bir sözcüğün sıfatı yapılır.

Mungan'ın şiirlerinde rastlanılan bir alışılmamış bağdaştırma türü de -lı,-li,-lu,-lü yapım ekleriyle ilgilidir. Bu yapım ekleri bir ismin sonuna gelerek yeni bir kelime türetirler. Bu türetilen kelimelerin bir kısmı niteleme sıfatı olmaya elverişlidir. Söz gelimi *kırmızı* sözcüğüne bu eki getirerek türetilen *kırmızılı* sözcüğü bir nitelik bildirir. *Kırmızılı çocuk* denildiğinde çocuğun üzerindeki giysinin rengi anlaşılır. Şair, bu ekleri bazen yaygın dilin mantığı dışında kullanarak yeni terkipler meydana getirir:

*Peşimde ne sürükletirsin japoncalı düşlerini* (E45: 51)

Türkçedeki -lı,-li,-lu,-lü eklerinin dil isimlerinin sonlarına getirilmesiyle yeni bir kelime türetilmez. Şair bu kurala aykırı davranarak *Japonca* sözcüğünün sonuna bu eki getirir ve yeni bir kelime türetir. Ayrıca dilde olmayan bu kelime ile konuşma dilinde olmayan bir terkip meydana getirir. Şairin *Japoncalı düşler*'den kastettiği, Japonlar gibi düş kurmanın yanı sıra farklı bir şey de olabilir. Bu bağdaştırma aynı

zamanda anlamca bir belirsizliği üzerinde taşır, çünkü bağdaştırmanın ne kastettiği tam olarak kestirilemez. Başka bir deyişle şair, mısırada anlamsal bir boşluk bırakır. Mungan, bazen de –lı,-li,-lu,-lü yapım ekleriyle türetilen sözcükleri alışılmamış biçimde niteleme sıfatı olarak kullanır:

*akdeniz fenikeli bir hüznün çocuğu* (ODH: 59)

Bu mısırada görüldüğu üzere *Fenike* sözcüğünden türetilen *Fenikeli*, dilin mantığına aykırı değildir. Fakat *fenikeli bir hüznün çocuğu* terkininde, *fenikeli* kelimesi alışılmamış bir biçimde kullanılmıştır. Benzer kullanımlar şu mısralarda da vardır:

*geceyi ağulu bir sütle emzirerek* (ODH: 92)

*ey kimsesiz bakışlı kalabalıklar* (KS: 15)

Bazen de eklendiği sözcüğün yokluğunu ifade etmeye yarayan –sız,-siz,-suz,-süz ekleriyle türetilen kelimelerle kurulan alışılmamış bağdaştırmalara rastlanır:

*Ah başkası olmayanların başkasız karanlığı!* (MB: 36)

Şairin aslında bu mısırada ifade etmek istediği, kişinin kimsesizliğinden dolayı benzersiz bir yalnızlık çektiğidir. Fakat bunu dile getirirken Türkçede var olmayan *başkasız* kelimesini türetir ve onu bir tamlamada kullanır. Mısırada sözcük sapması ve alışılmamış bağdaştırma aynı anda bulunur.

Tespit ettiğimiz diğer bir alışılmamış bağdaştırma türü ise *en* sözcüğüyle kurulur. Türkçede genellikle *en* sözcüğü bir sıfatın önüne gelerek bir ismin sahip olduğu niteliğin derecesi hakkında bilgi verir. Örneğin *en çalışkan öğrenci* denildiğinde öğrencinin diğer öğrenciler arasında çalışkanlık açısından birinci olduğu ifade edilir. Mungan, genellikle *en* sözcüğünü sıfat olarak kullanılmaya müsait olmayan sözcüklerin önüne getirerek alışılmamış bağdaştırmalar meydana getirir

*en bâki şiiirlerinde ve levnî minyatürlerinde*

*en sinan camilerinde bile*

*ölüm yazan fermanlarıyla var olacak* (ODH: 47)

Bu mısralarda görüldüğü üzere *en bâki şiirler* ve *en sinan camiler* genel dil kullanımının dışında, aykırı biçimde oluşturulmuş terkiplerdir. Divan şairi Bâki'nin şiirdeki ustalığına ve Mimar Sinan'ın mimarideki maharetine göndermede bulunan şair, şiir ve camii onların ismiyle vasıflandırır. Ne var ki konuşma dilinde böyle bir kullanım bulunmaz. Mungan, *en* sözcüğünün içinde bulunduğu başka bağdaştırmalar da oluşturur:

*bir çift yeşilin en yakut bakışındaki azametle* (ODH: 19)

*Yakut bakış* günlük dilde kullanılmayan bir tamlamadır. Ayrıca tamlamanın başına bulunan *en* sözcüğü, terkinin anlamsal olarak daha da karmaşık hale gelmesine yol açar. Şair birçok alışılmamış bağdaştırmada olduğu gibi burada da kelimelerin okuyucunun zihninde farklı çağrışımları uyandırması için konuşulan dilin mantığının dışına çıkar.

Başka bir alışılmamış bağdaştırma kurma şekli de nitelemelerle ilgilidir. Yukarıda verdiğimiz örneklerin benzerlerinin farklı bir kuruluşu da şöyledir:

*selçuki bir göstermelikten*

*başlar tahkiyesi muharebelerin* (ODH: 68)

Burada *göstermelik* sözü Selçuklularla ilişkilendirilmek istenilir, fakat dilin anlatım imkânlarını genişletmek ve farklı çağrışımların zihinde canlandırmak için –i eki Selçuk kelimesinin sonuna getirilir. Böylece sıfat olarak kullanılmaya müsait olmayan kelime, sıfat olmaya uygun hale getirilir. Şair anlatmak istediklerini, daha uzun bir ifadeyle dile getirmek yerine alışılmamış bağdaştırmaya başvurarak kısaltır ve kelimelerin anlamlarını çoğul hale getirir. Benzer bir kullanımı, şu mısradan da görmek mümkündür:

*ahşap sahnelerin ermeni tahtalarına* (OİŞ: 14)

Muhtemelen tiyatro sahnesini yapan ustaların Ermeni olduğunu bilen şair, bunu doğrudan anlatmak yerine *tahtaların ermeni* olduğu şeklinde anlaşılan bir bağdaştırma kullanır. Türkçenin mantığına aykırı olan bu anlatım yoluyla şiir dilini

günlük dilden uzaklaştırır. Mungan, bu türden bağdaştırmaları sıkça kullanır. Bunlardan bazıları şöyledir:

*denize giden atlıların*

***erkek memleketleri***

*-her firarın ölüm hükmü giydiği-* (YS: 21)

*bir balın zembazından vak'anüvis sayfalarla*

*anlatır tarih* (ODH: 42)

Şairin benzetmelerle kurduğu bağdaştırmalar da konuşma dilinden çok uzaktır. Hatta bazen bu türden kurduğu bağdaştırmalarda ne demek istediği tam olarak anlaşılmaz. Okuyucunun zihninde herhangi bir çağrışımın uyanmasını bile zorlaştıran bu bağdaştırmalar metnin anlam yönünden girift olmasına sebep olur:

*Güneş kırığı bir vitraydan musallat* (ODH: 5)

Beş kelimedenden oluşan bu mısra görünüşte Türkçenin sözdizimine uygun kurulmuştur. Fakat mısram ne anlatmak istediği anlaşılmamaktadır. Çünkü *güneş kırığı* tamlaması alışılmamış bir bağdaştırmadır ve nitelediği *vitray* sözcüğüne nasıl bir anlam kattığı belirsizdir. Ayrıca *vitraydan musallat* olan şeyin neye benzeyeceğinin tarif edilmesi zordur. Bu türden bir kullanımı şu mısralarda da görmek mümkündür:

***yüzünde bir bardağa yapışmış parmak izleri***

*dolaşır kederinin üzerinde Hititlerden kalma biri* (E45: 26).

Birinci mısradaki absürt bir durum söz konusudur. Bardakta bulunan parmak izleri, aynı zamanda insan yüzüne yapışamaz. Şairin niyetini aslında ikinci mısra ele verir. İkinci mısradaki sözü edilen kişinin kederli oluşuna, uzun zaman önce birisinin sebep olduğu anlaşılır. Birinci mısradaki bu kişinin kederinin yüzüne yansımalarını ifade etmek için *bardağa yapışmış parmak izleri* bağdaştırmasına başvurulur. Fakat bu bağdaştırmanın gerçekten kederi mi, endişeyi mi, korkuyu mu dile getirdiği anlaşılmaz. Çünkü konuşma dilinde kederin yüze yansımalarını bu şekilde anlatan bir

ifade tarzı yoktur. Denilebilir ki şair bu türden bağdaştırmaları sık sık kullanarak dilin mantığını altüst eder ve bireysel dil kullanımını zenginleştirir.

Mungan, Türk şiirinde özellikle İkinci Yeni şiiri ile yaygın bir biçimde kullanılmaya başlanılan alışılmamış bağdaştırmaları sıkça kullanır. Şairin, yukarıda verdiğimiz örneklerde görüldüğü üzere metnin çoklu bir okumaya tabi tutulabilmesi için böyle kullanımlara yöneldiği söylenebilir. Alışılmamış bağdaştırmalarla ilgili yüzlerce örnek daha verilebilir, fakat bu tezimizin amacını aşacağı için sadece önemli bulduklarımız üzerinde durduk. Elde ettiğimiz bulgulara göre Mungan, alışılmamış bağdaştırmaları kullanarak çarpıcı, etkileyici, şaşırtıcı bir anlatım yakalama peşindedir. Söz konusu bağdaştırmalardan bazıları şunlardır: *aklın yaprağı aralandığında /gördüklerimiz* (BYUG: 40), *Üstüme yağmurlar giydiğim mevsim* (BYUG: 58), *girdabı olmayan yüreğin siren duyulmaz elbet* (MB: 19), *akşamın bu saatinde kendimin giyotini* (E45: 22), *metruk bir ev, ahşap barakalar, hepsi de slayt dinginliğinde* (YS: 26), *hâlâ bir zehrin gözlerini severmiş* (ODH: 39), *gecenin gümüş alaşımında gölgelenen eşyalar* (MDM: 80), *kanat açmış bakışları diyordu: /aşk bitmiyor hiçbir seferinde* (ED: 48), *onlarla çınlar cam, tüller erir metalsi bir sessizlikte* (MT: 74), *ve yeniden yola çıkmak gerek münecim kederlerimizden* (STN: 65), *karanlığın imzası böler seni ikiye* (MT: 40), *sonra adsız bir gül ölmesi tarçınlı kilerlerde* (ET: 9), *yaşadığın ölüm kuyumcu kimsesizliyi* (STN: 69), *eşkenar yeminler/ ehlileştirilmiş demir bakır kömür kimsesiz* (ET: 109), *oysa insan tutsun istiyor her şey birbirini bir eldiven/kesinliğinde* (MT: 47), *her tarihi topraktan ayaklarımızla döneriz/bir güneşle solmuş kaçınıcı seferinde yorgun kaftanlar* (ODH: 83), *Ana baba dersin Latin Hikâye/Ayçekirdeği değil bileyi taşı /Herkesin gözü öteki* (MB: 31), *bir pazar günü kimsesizliğinde/açarsınız içinizdeki/kahvelerin kepenklerini* (E45: 21), *alçak rakımlı kendilerine* bile (İH: 11), *betonlaşmış metinler/jetonla işleyen tarih/çapraz sorguda ifade veren* (İH: 22), sesinin saplandığı yeminlere çıplak bıçak olmaya (İH: 61), *en çocukken öğretilen/vazgeçmenin en basit şiiri* (MB: 70), *yükselir ezanların en uzun sesi* (ODH: 50), *esmer ve çırılçıplak bir gecede* (OY: 34), *bir esmer yıldız gibi karışır boşluğa* (OY: 45), *bir şey söylemiyordu kum batağı yüreklere* (OY: 60), *Teni biraz soluk bu yağmurun* (SD: 21), *bıçağa kesmiş ata yadigarı bakışlar* (SD: 55).

### 3.2.1.2. Dil Sapmaları

*Dil bilgisi yetmiyor içimin bilgisine.*

(Murathan Mungan)

Şiir metinleri genellikle konuşma dilinden uzaklaşmış, kendine has bir söz dizimine sahip yapılardır. Bu yapıların malzemesi olan dil, esas itibariyle konuşma dili ile aynıdır. Fakat şairler, dil malzemesinden sanat eseri ortaya çıkarabilmek için konuşma diline birtakım müdahalelerde bulunurlar. Söz konusu müdahaleler genelin konuştuğu dilin doğasına, mantığına ve kurallarına aykırı ise dil sapmalarının varlığından söz edilebilir. Dil sapmaları söz dizimi, fonetik, yazım ve anlam ile ilgilidir. Mungan'ın şiirlerinde dil sapmalarına geçmeden önce sapma kavramı ve şiirde dil sapmaları konusuna kısaca değineceğiz.

Sapma (İng. deviation), herkesin kabul ettiği değerlerden, normlardan uzaklaşarak standart olanın dışına çıkma anlamına gelir. Birçok alanda bir kavram olarak kullanılan sapma, dilbilimde “bir dili konuşan bireylerin uydukları kuralların dışına çıkan her türlü kullanım” (Vardar, 1998: 172) şeklinde tanımlanır. Normal koşullarda sapma dil kusuru olarak tanımlanır, fakat şiir sanatında yeni anlatımı zenginleştirmek için sık sık başvurulan bir unsurdur. Şiirde görülen dil sapmaları, modernizm ve postmodernizme has değildir. Şiir sanatıyla ilgili kuramsal bilgiler veren Aristoteles'in *Poetika*'sında, şairlerin kimsenin kullanmadığı ve kendisinin uydurduğu kelimeleri kullandığından söz edilir (Aristoteles, 2013: 66). Dilde olmayan kelimelerin türetilmesi veya var olan kelimelerin değiştirilerek yeni kelimelerin türetilmesi tipik dil sapmalarındandır.

Dil sapmalarıyla ilgili sorulması ve aydınlatılması gereken soru, “Şair niçin herkesin kullandığı dilin biçimini bozar?” veya “ Şair neden herkesin konuştuğu dili yetersiz bulur?”. Hüseyin Cöntürk'e göre şairler kalıplaşmış ifadelerden usanmaları, mevcut dil formlarının yeni durumları anlatmada yetersiz kalması, şiiri bir yaratı sanatı olarak görmeleri gibi sebeplerden dolayı dil sapmalarına başvururlar (2006: 143-145). Buna göre dil sapmaları, şairin poetikasını oluşturabilmesi ve kendi sesini yakalayabilmesi için bir araç görevi görür. Abdullah Şevki de buna benzer bir açıklama yapar: “Her yeni şiir kendi poetikasını geçerli kılmaya başlarken bozma

süreci de işlemiş, özetle şiirin iç ve dış unsurları bozulma sürecine girmiştir” (Şevki, 2007: 119). Abdullah Şevki'nin yorumlarını destekleyen birçok örnek Türk şiirinde mevcuttur. Nazım Hikmet'in şiirin formunda yaptığı deformasyon, İkinci Yeni şairlerinin söz dizimi ve sözcükler üzerinde yaptıkları deformasyon yeni bir şiir estetiği meydan getirme amacını taşır.

Modernist ve postmodern şiirde, dil sapmaları geleneksel şiire göre daha fazla kullanılır. Özellikle postmodern veya postmodern ile ilişkilendirilen şiir anlayışlarında, dilin yerleşik kurallarının mantığının bozuma uğratılması adeta bir tür ilkeye dönüşür. Çünkü postmodern söylemde, her şeyde olduğu gibi dilde de kuralların yıkılması, özerk bir dil oluşturulması söz konusudur. Nitekim postmodern diye ilişkilendirilen deneysel, görsel ve somut şiirde dilin belli açılardan deformasyona uğratıldığı gözlemlenir. Metin Cengiz, günümüz şiirinin farklı yönelimleri olmasına rağmen dil kullanımının şairlerin temel problemi haline geldiğini belirtir (2011: 136). Şairler bir dil oluşturabilmek için dilin doğasına müdahale etmekte bir sakınca görmezler. Sanat ve edebiyat tarihine şöyle bir göz gezdirildiğinde sanatçı ve edebiyatçı hiçbir devirde günümüzde olduğu kadar değerler ve normlardan bağımsız davranmamıştır. Böyle bir ortamın verdiği güç ile şairin en fazla üzerinde oynadığı unsur, şiir sanatının doğası gereği dil olmuştur. Bu yüzden postmodern şiirde dil sapmaları, dil mekanizması içinde başat konuma gelir. Çünkü şairin dile yaptığı her müdahale bir tür sapma olarak ortaya çıkar.

Murathan Mungan da günümüz şiirinde bir moda haline gelen şiir dilinin deforme edilmesi düşüncesi taraftarıdır. Bu konuyla ilgili şunları söyler: “Dil bilgisi kuralları yer çekimi yasası gibidir; has edebiyatçılar dilin trapezcileri ve astronotları, yüksek atlamacılar, rekor kırıcılar ise erik ağacına çıkıp anda üzüm yemeyi bilenlerdir” (189S: 67). Mungan, şairi, dilin kurallarına direnen, standartların dışına çıkmayı bilecek kadar maharetli davranan kişi olarak tanımlar. Konuşma dilini de diğer toplumsal kurumlar gibi kişiyi sınırladığını düşündüğü için kuralları çiğnenebileceğini anlatır. Şiirlerindeki dil sapmalarının da söz konusu görüşlerinin birer yansıması olarak görmek mümkündür. Şiirlerinde görülen dil sapmaları anlam, sözcük, fonetik, söz dizim ve yazım başlıkları altında incelenebilir.

### 3.2.1.2.1. Anlamsal Sapmalar

Dilin bir iletişim aracı olarak işlevini yerine getirebilmesi için iletişime geçen tarafların dilin kurallarını, kelimelerin anlamlarını veya neyi çağrıştırdıklarını bilmeleri gerekir. Günlük dil için geçerli olan bu basit kural söz konusu edebî dil olduğunda kısmen geçersizleşir. Dilin edebiyatçının elinde bir sanata dönüşebilmesi için işlenmesi gerekir. İşlenen, değiştirilen, farklı bir forma sokulan bir dilde kelimelerin anlamı günlük dildeki anlamlarından sapabilir. Bir kelimenin veya söz grubunun genelin anladığının dışında kullanılarak farklı anlamları çağrıştırması, anlamsal sapma olarak tanımlanır. Metaforlar, eğretilmeler ve diğer söz sanatları da anlamsal sapma olarak değerlendirilebilir. Fakat bizim sözünü ettiğimiz anlamsal sapmalarda, neredeyse tam olarak neyin kastedildiği anlaşılabilir. Hâlbuki söz sanatları üzerinde düşünüldüğünde ne kastedildiği ortaya çıkar. Alışılmamış bağdaştırmaların hepsi aynı zamanda birer anlamsal sapma olarak kabul edilir.

Geoffrey N. Leech anlamsal sapmaların birkaç çeşidinin olduğunu belirtir. İçerikte olağan dışı bir anlamın ortaya çıkması, anlam tutarsızlıkları ve konuşma dilinin mantığının dışına çıkılması bunlardan bazılarıdır. Leech'e göre lafı uzatma (plonasm), sözleri ters anlamda kullanma (oxmoron), gereksiz tekrar (tautology), çelişkili ve absürt anlam (paradox), dolaylı anlatım (periphrasis) türünden anlamsal sapmalar mevcuttur (Leech, 1991: 132). Biz de Mungan'ın şiirlerinde anlamsal sapmaları tespit ederken bu bilgilerden faydalanacağız.

Mungan, genellikle kelimeleri anlamlarının dışında, mantığa aykırı biçimde kullanır. Bir kelimeyi, konuşma dilinde rastlanmayan bir biçimde başka kelimelerle ilişkilendirerek bir araya getirir:

*çığlıklar korku taşıyor tutsaklıklarından taş gibi*

*kaya gibi*

*un ufak (MB: 79)*

Bu mısralardaki anlamsal sapmayı daha iyi görebilmek için cümleyi nesre uyarlamak gerekir. Türkçenin söz dizimine uygun biçimde mısra şöyle düzenlenebilir: *Çığlıklar, tutsaklıklarından taş gibi, kaya gibi un ufak korku taşıyor.*



Bu cümleden anlaşıldığına göre bir yerlerde esir olan kişiler, korkudan çılgık atmaktadırlar. *Çılgıkların korku taşınması*, sanatlı bir söyleyiştir ve anlamsal bir sapma olarak da değerlendirilebilir. Fakat asıl odaklanması gereken dilin anlam ile ilgili mantığı bozan *çılgıkların taş gibi, kaya gibi un ufak korku* taşınmasıdır. Herhangi bir şiirde *çılgığın korku taşınması* ifadesine rastlanılabilir, nitekim günlük dilde bile bu türden kullanımlar vardır. Hâlbuki eylemin yapılaş biçimini ifade eden taş gibi, kaya gibi ifadeler, verilmek istenen duygu ile uyuşmaz. Çünkü taş, kaya gibi ifadelerin anlamları sağlamlıkla, dirayet ile ilişkilidir. Ayrıca *taş ve kaya gibi un ufak* şeklindeki bir ifadenin konuşma dilinde yaygın olduğu söylenemez.

Şairin sıkça başvurduğu anlamsal saptamalardan biri de kalıplaşmış söz gruplarının, deyimlerin veya atasözlerinin değiştirilmesi ile ilgilidir. Şair, atasözlerinin ve deyimlerin söz dizimlerini bozarak veya ait olmadıkları bağlamlarda kullanır:

*koç ile bıçak arasında durdu adanmış boynum*

*eğdikçe kıldan ince bir besmeleyi* (ED: 25)

Genellikle bir işi yaparken kişinin içinde bulunduğu zor durumu anlatamak için kullanılan ifadelerden biri de *kıldan ince kılıçtan keskindir*. Şair de yukarıdaki mısralarda zor durumda olduğunu dile getirmektedir. Fakat söz grubunu değiştirerek *kıldan ince* ifadesini *besmele* sözcüğü ile bağdaştırıyor. Benzer bir örneği şu mısradan da görmek mümkündür:

*Dil'e gelmek değil, gel'e dilmek gerekir* (G: 65)

Türkçede *dile gelmek* söz grubu bir deyim olarak kullanılır ve “hakkında dedikodu yapılmak, konuşulmak” anlamına gelir (Parlatır, 2008: 296). Şair, deyim söz dizimini ters yüz ederek *gel'e dilmek*'e çevirir. Bununla tam olarak ne kastettiği anlaşılabilir. Şairin müdahalesi ile deyim anlamı ortadan kalkmış, çağrışımları adeta yapıbozuma uğramıştır. Deyimlere yapılan müdahalenin değişik bir türü de şu mısradan görülür:

*kitap uçmaz kervan geçer* (MB: 18)

Türkçede kimsenin uğramadığı, sapa yerler için *kuş uçmaz, kervan geçmez* deyimini kullanılır. Fakat Türkçede *kitap uçmaz kervan geçer* deyimini yoktur. Şair, var olan kalıplaşmış bir sözü bozarak yeni bir ifade türetir. Türetilen bu yeni ifadenin tam olarak ne kastettiği bilinmez. Bu yüzden şairin ifadeyi bu şekilde değiştirmesi, absürt olarak değerlendirilebilir.

Şair, bazen de kalıplaşmış sözleri, kendisiyle uyuşmayan ifadelerle birlikte kullanır. Absürt bir anlatımın ortaya çıkmasına neden olan bu türden anlamsal sapmaların bir örneği şöyledir:

***maya sır tutar kum susar ölesiye* (MB: 64)**

*Sır tutmak* deyimini, bir insanın bildiği bir sırrı başkasıyla paylaşmayarak, muhafaza etmesi anlamına gelir. Şair, bu deyimini kullanıldığı alanın dışına çıkararak anlamsal bir sapmaya sebep olur. Çünkü *mayanın sır tutması* şeklindeki bir ifadenin tam olarak ne anlama geldiği belirsizdir.

Aslında anlamsal sapmaların çoğu alışılmamış bağdaştırmalar biçimindedir. Alışılmamış bağdaştırmalarda sözcükler, bilinen anlamalarının dışında veya bağdaştırılmaması gereken sözcüklerle birlikte kullanılır. Mungan'ın şiirinde bu türden anlamsal sapmalara çok sık rastlanır. Mesela şu mısraı ele alalım:

***Tren kömürü yolculuklarla tutuşan gözlerin* (BYUG: 24)**

Burada üzüntülü veya kederli ruh halinin bedene yansımaları anlatılır. Yaygın Türkçede *tren kömürü yolculuk* şeklinde bir ifade bulunmaz. Söz dizimi açısından Türkçeye uygun olan bu ifade büyük bir ihtimalle tren ile yapılan bir yolculuğa göndermede bulunur. *Tutuşan gözler* ise başka bir anlamsal sapmadır. Göz kelimesinin içinde bulunduğu onlarca kalıplaşmış söz bulunur, ama *tutuşan göz* diye bir ifadeye rastlanmaz. Anlam sapmasına uğrayan iki söz grubunun burada birbiriyle bağdaştırıldığı görülür.

Mungan'ın şiirlerinde sıkça görülen bir anlamsal sapma da *yer değiştirimdir*. Yer değiştirimde, kelimelerin anlamları ve işlevleri başka kelimelerin anlamları ve

işlevlerinin yerini alır. Bu türden anlamsal sapmalarda yine absürt bir anlatım söz konusudur:

***bir ırmak***

*bir gün*

***bir kadında boğulacaktır*** (OİŞ: 41)

Şair, bir kadının ırmakta boğulmasını anlatırken anlamı ters yüz eder. Normalde *bir kadının bir gün bir ırmakta boğulması* ifadesi anlamlıdır. Görüldüğü üzere kadın ırmağın yerini, ırmak da kadının yerini almıştır. Böylece saçma bir durum ortaya çıkmıştır. Benzer bir anlamsal sapma şu mısradan da bulunur:

*bana arkası kuşlu bir cep aynası vermiş, **kuş duruyor ayna uçtu*** (ED: 28)

Şair, birinin kendisine hediye olarak verdiği cep aynasını anlatır. Bu cep aynasının arkasında kuş deseni veya resmi vardır. Mısradan anlaşıldığı üzere uzun bir zaman sonra ayna kırılır, kuş deseni veya resmi yerinde durur. Bunu anlatırken kuşa has olan uçuş eylemini aynayla bağdaştırır.

Bazı anlamsal sapmalar ise benzetmelerle kurulur. Bilindiği üzere benzetmeler mecazlı söyleyişlerdir ve öteden beri şairlerin vazgeçemediği bir anlatım unsurudur. Modernist ve postmodern şiirde benzetmeler, çoğu kez ilk defa şair tarafından kullanılır. Bu yüzden tam olarak ne anlamda kullanıldıkları kestirilemez, fakat zihinde çok farklı çağrışımlar uyandırır. Mungan'ın şiirinde benzetmeler yoluyla anlamsal sapmaların meydana getirildiğine şahit olunur:

*bırakır mı yakamı **kâğıdın ölüm beyazı sureti*** (MDM: 34)

Ölüm kelimesinin dâhil olduğu birçok benzetme konuşma dilinde yaygın bir şekilde kullanılır. Fakat kâğıdın beyazlığının ölüm beyazlığına benzetildiği bir kullanım Türkçede mevcut değildir. Şairin kâğıdın beyazlığının korkutuculuğunu mu yoksa çarpıcılığını mı dile getirdiği belirsizdir. Ölüm sözcüğü anlam olarak bağdaşmayacağı bir bağlamda kullanılmıştır. Benzer bir anlamsal sapmayı şu mısralarda da görmek mümkündür:

*kimse bakmıyor birbirine*

*biliniyor tuz beyazı gerçek* (YG: 42)

Yaygın dilde beyaz rengini vurgulamak için genelde kar, süt gibi sözcüklerden faydalanır: kar beyazı, süt beyazı gibi. *Tuz beyazı* ifadesi şair tarafından alışılmamış bir bağdaştırma olarak kullanılır. Gerçeğin tuz beyazına benzetilerek anlatılması ise bütünüyle yeni bir ifade tarzıdır.

Anlamsal sapmalarda yaygın dilin mantığına aykırı bir ifade tarzı geliştirilir. Bu ifade tarzında esas olan okuyucuyu, garipseyeceği ve hemen anlamayacağı bir anlatımla yüzleştirmektir. Şu mısralarda da bu türden bir kullanım mevcuttur:

*bizimse attığımız taş*

*değdiğimiz kuş* (MB: 27)

Eylemi gerçekleştiren *biz* öznesi, eylemden etkilenen nesneye etki etmesi gerekir. Oysaki atılan taş yerine öznenin kendisinin kuşa değdiği anlatılır. Bu tür bir mantık hatası, okuyucunun zihninde “acaba ne denilmek isteniyor?” türünden soruların canlanmasına sebep olur. Birçok anlamsal sapmada olduğu gibi burada da okuyucu şaşırır, metinde anlatılmak istenileni hemen kavrayamaz.

Murathan Mungan, anlatımın sınırlarını genişletebilmek ve içinde bulunduğu duruma yeni ifade tarzları keşfedebilmek için dil üzerinde oynar. Anlamsal olarak yan yana gelmemesi gereken sözcükleri bir terkip oluşturacak şekilde bir araya getirir. Bu şekilde garip bir anlatım elde etmesine rağmen, okuyucuyu sarsar, şaşırtır, şiiri üzerinde düşünmesini sağlar. Şiirlerinde çok fazla anlamsal sapma bulunur. İncelediklerimizin dışında bazı anlamsal sapmalar şunlardır: *sözlerini yıkayıp içine bir taş attuktan sonra/ağız mızıkasıyla yeniden söyleyin bu şarkıyı* (MB: 25), *Yalnızca kanını giyinmiş/nehrin barındırmadığı kadın* (BYUG: 31), *büyümenin baharat yolları* (MB: 12), *mürekkep dağıtır kelimeler/başka aşkların sayfalarına* (ED: 104), *çatladı su damlasının kabuğu* (OİŞ: 37), *ve gazabına lisan olamaz/bileklerini kesen petrol damarlarının* (OİŞ: 66), *şuracıkta kıvrılayım, teninin tarçın gökleri altın* (OİŞ: 79), *istediğin kadar polyester rüyalar verirler sana/kalp üstünde parlayan mika taşlar* (MT: 26), *Bak sana bakıyor! /Sustalı bakışları* (MT:

33), *canın kum kadar sıkılıyor çölde* (İH: 65), *bir şarkı bıçak gibi bittiğinde* (İH: 99), “*keşke olsa,*” *dedim/olacak yerlerim azaldıkça/sızım sızım* (BYUG: 16), *kornerde durdu zaman* (BYUG: 19).

### 3.2.1.2.2. Sözcük Sapmaları

Şiirde en fazla rastlanılan sapmalardan biri de sözcük sapmalarıdır. Aksan, sözcük sapmalarıyla ilgili şunları anlatır: “Dilde var olan kök ve ek biçimbirimlerinin yeni yeni birleşimler, içinde, yeni öğelerin türetilmesinde kullanıldığı, böylece dilde bulunmayan göstergelerden yararlanıldığı görülür” (Aksan, 2014: 166). Aksan, Yunus Emre’nin şiirlerinden verdiği örneklerle sözcük sapmalarının şairler tarafından çok eski tarihlerden beri kullanıldığını belirtir. Tanzimat’tan sonra gelişen Türk şiiri, dil noktasında birçok yeniliğe şahit olur. Özellikle bir araya gelmemesi gereken ekler ve Osmanlı Türkçesinde kullanılmayan terkiplerin şairler tarafından kullanıldığı görülür. Servet-i Fünun edebiyat topluluğu şairleri kendinden öncekileri de aşarak yeni oluşturdukları terkipleri şiirlerine yerleştirirler. Ünlü *Dekadanlık* tartışması da Cenap Şahabettin’in oluşturduğu ve esasında bir dil sapması olan *sâat-i seman-fâm* (yasemin kokulu saat) terkibinden kaynaklanır.<sup>41</sup> Bu terkip, Osmanlı Türkçesinde bulunmayan ve daha önce kullanılmayan bir ifadedir. Cumhuriyet döneminde özellikle İkinci Yeni şairleri sözcük sapmalarına başvurarak yeni ifade imkânlarını kovalarlar.

Dilbilimde, *neologism* yani sözcük üretimi olarak (Rıfat vd., 2010: 73) da adlandırabileceğimiz sözcük sapmaları farklı şekillerde oluşturulabilir. Bazen şair, kelimeye uyuşmayan bir ek vasıtasıyla yeni kelime türetebilir, bazen de dilde bulunmayan bir kelimeyi kullanabilir. Murathan Mungan’ın şiirlerinde her iki yöntem ile oluşturulan sözcük sapmaları mevcuttur. Mesela şu mısradaki Türkçede olmayan kelimelerle bir ikileme oluşturur:

*Vad vada avladıklarınız düz ovaya* (MB: 46)

<sup>41</sup> Cenap Şahabettin’in Mektep dergisinde yayınladığı *Terane-i Mehtab* şiirindeki *sâat-i seman-fâm* (yasemin kokulu saat) terkibi birçok kişinin tepkisini çeker. Ahmet Mithat Efendi *Dekadan* adında bir yazı yazarak Edebiyat-ı Cedide şairlerini dili kullanmaları noktasında tenkit eder. Bunun üzerine birçok edebiyatçı konuyla ilgili münakaşaya girişir. Edebiyat tarihinde bu münakaşalar, *dekadanlık* tartışması olarak geçmiştir. Bk. İnci Enginün (2006). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)* (2. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 814-818.

Şair Türkçede bulunmayan *vad* sözcüğü ile bir ikileme meydana getirir. Tam olarak ne anlama geldiği bilinmeyen bu ikilemenin yapılan eyleme ne tür bir duygu kattığı da belirsizdir. Şu mısrada ise yaygın dilde kullanılmayan bir ikileme oluşturur:

*yanlış yazan üçüncü sınıf yurttaşlık haklarına, çok sesli ve ve dağılmış aynalara tutarak –hiç olmazsa bunu yaparak-* (STN: 83).

Mungan şiirlerinde, yaygın dilde kullanılmayan ikilemelere sıkça yer verir. Bazen dilde var olan bir ikilemenin anlamını kendi kurduğu bir ikileme ile karşılamaya çalışır:

*sayı suyu yok kimsenin* (MB: 11)

Bir kişinin sahip olduğu her şeyi ifade etmeye çalışılırken *varı yoğu* ikilemesine başvurulur. Şair bu ikilemeyi tercih etmez ama onun anlamını veren ve kendisinin türettiği *sayı suyu* ifadesini kullanır.

Sözcük sapmalarında kelimelerin parçalanmasıyla ilgili birçok örneğe rastlanılır. Şu mısralarda ise bir kelimeyi bozarak Türkçede olmayan yeni bir kelime türetir:

*Çıplak değil çırılım*

*sade, koyu*

*zamanla karışıyor*

*tenine* (D: 109)

Yaygın dilde *çırılçıplak* ifadesi bulunur. Çıplaklığı pekiştirmek için türetilen bu kelimenin *çırıl* kısmının günümüz Türkçesinde bir anlamı yoktur. Şair, *çırılçıplak* kelimesini bölerek bir sözcük sapmasına başvurur.

Mungan'ın en fazla kullandığı sözcük sapması, eklerle ilgilidir. Bir kelimenin sonuna gelmemesi gereken bir eki kullanarak dilde olmayan bir kelime türetir. Şu mısraı inceleyelim:

*Gitsinlerdi müşteri çoktu* (MB: 70)

*Git-* eyleminin üçüncü çoğul şahıs emir çekimine, *i-* fiilinin görülen geçmiş zaman çekimi getirilemez. Böyle bir kullanım Türkçenin mantığına aykırıdır. Benzer bir örnek şu mısradaki da görülür:

*eski, epeski anlatılmamışlıktır defterlerin* (E45: 17)

Türkçede kimi kelimelerin anlamını pekiştirmek için önlerine bazı ekler getirilir. Örneğin *mavinin* anlamını pekiştirmek için *masmavi* kelimesi türetilir. Fakat *eski* kelimesinin anlamını aynı yöntemle pekiştirerek *epeski* şeklinde türetilen bir kelime Türkçede bulunmaz. Ayrıca *anlatılmamış* sözcüğünün sonuna getirilen *-lık* ve *-tır* ekleriyle dilde olmayan bir kelime oluşturulur. Aşağıdaki mısradaki verilmek istenilen mesajı aktaracak birçok kelime mevcut olmasına rağmen yeni bir kelime türetme yoluna gidilir:

*çevresini dolanıyoruz bir evin, bir gizin, kezlerce* (YS: 57)

Bir eylemi birden fazla yapıldığını belirtmek için *defalarca* gibi ifadeler kullanılır. Burada *defalarca* yerine *kez* sözcüğünün sonuna *-ce* eki getirilerek *defalarca* sözcüğünün anlamı elde edilmeye çalışılır.

Mungan, zaman zaman sözcükleri ayırarak veya bitiştirerek yeni sözcükler türetmeyi dener. Şu mısradaki parçalanmış bir sözcük ile sözcük sapmasına başvurur:

*Ses, Pazar, Hayat ve sinemalardan yalvar yakar aldığımız birk aç fotoğraf.*  
(YS: 94)

Şair, *birkaç* sözcüğünü parçalayarak *aç* sözcüğünü elde eder. Bu türden bir sözcük sapması, aynı zamanda bir yazım sapması olarak da kabul edilir. Benzer bir kullanımı birleşik sözcüklerinin arasına başka bir söz ekleyerek de yapar:

*vaz çağ geçtiğim bu yüz yıl*

*beni hiçbir yere geri göndermiyor* (MT: 80)

*Vazgeç-* birleşik fiili bir işten caymak, kararından dönme anlamına gelir. Şair, sözcüğü parçalayarak araya *çağ* ifadesini getirir. Parçalama yolu ile sözcük sapmalarına başvuran şair, bazen de sözcükleri birleştirerek anlamsız ifadeler meydana getirir:

*unutur mu erken büyümüş, gencölmüş çocuklar* (STN: 113)

Aynı zamanda bir yazım sapması olan bu türden sözcük sapmalarına çok rastlanır. Esasında şairin ne demek istediği bu kullanımlarda da belli değildir. Şu mısradan da aynı durum söz konusudur:

*takas*

*yoksayıcı özneler arasında* (MT: 87)

Murathan Mungan'ın şiirlerinde birçok türden sözcük sapmasını görmek mümkündür. Diğer sapmalarda olduğu gibi sözcük sapmalarında da şairin niyeti, dilin kuralları üzerinde oynayarak okuyucuyu şaşırtmak ve metinde okuyucunun dolduracağı anlam boşlukları bırakmaktır. Tespit ettiğimiz bazı sözcük sapmaları şunlardır: *uyandıılar/uyanmak mümkünsüzdü o kapıya varmadan/uyanmak mümkünsüzdü o testi kırılmadan* (STN: 35), *atbaşı bir çocuk çözer ve unuttur sözcüklerin dilinin/ve çığırtığında kendini erteleyen bir sonsuzlukla/bolalmış bir kuyudan* (STN: 57), *yolyası, yolyazı/yazıdan yaptığın tura/ve tuğra* (D: 21), *Yardan aşağı yürüdükçe /kazandığın cisim/ağdığın dünya!* (D: 25), *yükdüşüm tamamlanırken Söz'ün şiirde sorumluluk almadığını sananlar için* (G:112), *Kendi Dîvan'ına nöbet durmayan/Davasın' cengine gölge düşürür* (KS: 9), *Bildiktir her şey/Kızılyapraklar dökülür* (ET:23), *gündeliğin hacmini kaplayan kendiliğindenliğin tekniğiyle* (İH: 23), *Bazen acının katlığında hayli suçuksanıyorum* (MB: 71), *AĞIT TÜCCARETİ* (MB: 72), *Ve her gün yeniden ve yeniden suret eylediği sahnelerin* (ODH: 104).



### 3.2.1.2.3. Söz Dizim Sapmaları

Yaygın kullanılan dilin dışındaki bütün kullanımlar sapma olarak kabul edilir. Bu açıdan yaklaşıldığında şiir dili doğası gereği dil sapmalarına en müsait edebî türdür. Samuel R. Levin'e göre yaygın dil kullanımına uygun olmayan her türden ifade tarzı şiir diliyle uyuşur. Nitekim şiir dilinin ayırt edici özelliği, yaygın dilde olmayan ifadeleri içinde barındırmasıdır. Şiirde kullanılan birçok sapmanın benzerine günlük dilde rastlanmasına rağmen şiir dilindeki sapmalar, daha keskindir. Hatta günlük dilde de sıkça kullanılmasına rağmen metaforlar bile bazı araştırmacılar tarafından bir tür sapma olarak kabul edilir (Levin, 2016: 225-226). Şairler, özellikle söz dizimine müdahale ederek dilde genelin alışık olmadığı bir yapı meydana getirirler. Söz dizim sapması diye nitelendirilen bu yeni yapı, metinde bir tür tuhaflık olduğu izlenimini uyandırır.

Mungan'ın şiirlerinde sıkça başvurduğu söz dizim sapmaları, genellikle bir kelime grubunda kelimelerin sıralamasının değiştirilmesi veya bu kelime grubunun arasına girmemesi gereken bir ifadenin yerleştirilmesi ile meydana getirilir:

*Bir an önce bulsunlar diye*

*nehrin kanını, ölüsünü kadının* (BYUG: 31)

Bu mısraları düzenli bir cümleye çevirsek şöyle bir şey ortaya çıkar: *Nehrin kanını, kadının ölüsünü bir an önce bulsunlar diye...* Görüldüğü üzere *kadının ölüsü* söz grubunda kelimelerin sıralaması değiştirilmiştir. Bu türden söz dizim sapmalarına çokça rastlanmasına rağmen en dikkat çekenler kelime grubunun bir sözcüğünün başka kelimelerle bağdaştırılması ile oluşturulur:

*Ela bir şairim ben*

*uzaktan görünmeyen*

*rengi gözlerin, şiirlerin*

*tenhadır ela*

*yalansız saklanabilen*

*herkesten* (BYUG: 35)

*Göz rengi ela* Türkçenin söz dizimine en uygun kuruluştur. Fakat şair ifadeyi dönüştürerek *rengi gözleri* şeklinde dile getirir. Ayrıca göz rengi ile ilişkili olan *ela* sözcüğünü başka bir sözle bağdaştırır. Mungan'ın şiirlerinde kalıplaşmış ifadeler parçalanır birbiriyle ilişkili sözcükler başka sözcüklerle bağdaştırılarak yeni kelime grupları meydana getirilir. Bu türden bir örneği şöyle gösterebiliriz:

*Geçit vermez insan insana*

*dağdan az dağdan fazla*

*sıra sıra yalnızlık*

*sıra sıra kalabalıklarda*

*dağıla dağıla* (D: 43)

*Sıra sıra dağlar* ifadesi art arda gelen veya uzayıp giden dağlar için kullanılır. Şair, dağlarla özdeşleşen *sıra sıra* ikilemesini kalabalık ve yalnızlık için kullanarak dilin alışılmış düzenini bozar. Aynı zamanda alışılmamış bağdaştırmalar meydana getirir. Bu türden söz dizim sapmalarına sıkça başvurmasına rağmen bazen de söz gruplarının arasına farklı sözcükler yerleştirir:

*Çıkmaz çocuk sokakları* (MB: 25)

Türkçenin mantığına uygun bir şekilde bu mısra şöyle ifade edilebilir: *Çocukların çıkmaz sokakları*. *Çıkmaz sokak* kelime grubunun, arasına getirilen başka bir kelime nedeniyle söz dizimi bozulmuştur. Aynı zamanda alışılmamış bir bağdaştırma meydana getirilmiştir. Bu türden bir söz dizim sapması da şöyledir:

*ve lisanlarını hiç bilmediğiniz*

*yatılı yalnızlık okullarınıza* (STN: 103)

*Yatılı okul* söz grubunun arasına getirilen *yalnızlık* sözü alışılmamış bir bağdaştırmanın oluşmasını sağlar. Şairin aslında kastettiği yatılı okullarda çekilen yalnızlıktır. Fakat bu türden bir söyleyişin şiir diline uygun olmayacağını düşünmesinden dolayı söz dizim sapmasına başvurarak anlatmak istediğini, karmaşık bir biçimde dile getirdiği görülür.

Mungan, kimi zaman yaygın dilde kalıplaşmış söz gruplarını parçalamayı da dener. Bu türden bir örnek şu şekildedir:

*Devrimci İttihadlar, Toplumsal Terakkiler* (MB: 40)

Bu mısırada Osmanlı Devleti'nin son zamanlarında etkili olan *İttihad ve Terakki* Cemiyeti'ne göndermede bulunur. Kalıplaşan bir ifade olan *İttihad ve Terakki* söz grubu, şair tarafından parçalanarak alışılmamış bağdaştırma meydana getirilir. Türkçenin söz dizimi kurallarına göre *Devrimci İttihad* veya *Toplumsal Terakki* denilmesinde herhangi bir sakınca yoktur. Fakat herkesin bildiği bir cemiyetin isminin bu şekilde değiştirilmesi bir dil sapması olarak kabul edilebilir.

Bazı söz dizim sapmalarında kalıplaşan ifadeler, ters çevrilerek ifadeyi oluşturan kelimeler değişik kelimeler ile bağdaştırılır:

*akşam çinilerinde kütahya gölleri* (E45: 32)

Kütahya şehri, porselenleri gibi çinileriyle de meşhurdur. *Kütahya porselen* gibi *Kütahya çinisi* de kalıplaşmış bir ifade olarak Türkçede kullanılır. Şair, Kütahya çinisini ters çevirerek çiniyi akşam ile Kütahya'yı göllerle bağdaştırır. Böylece yaygın dilde yeri olmayan bir bağdaştırma meydana getirir.

Diğer dil sapmalarında olduğu gibi söz dizim sapmalarında da Mungan'ın amacı yeni ve farklı anlatım imkânları elde etmektir. Genelin konuştuğu dilin söz diziminin ters yüz edilmesi veya yaygın dilin kurallarına aykırı davranılması okuyucuyu şaşırtır, metinde anlatılmak istenenin belirsizleşmesine yol açar. Tespit ettiğimiz söz dizim sapmalarından bazıları şunlardır: ***Karanfil diyelim masanın rengine benzemekten çıkmıştı epeydir/Yalnızca pörsük ayrıntısıydı kırık bir vazonun/-vazo sahiden kırıktı; akşama, o masaya çok yakıyordu*** (MDM: 43), ***hep azapla kendine sonbahar başlayan gezginlerin/el değmemiş rüzgarlarını koynunda saklayan bela*** (ODH: 41), *sen mevsimlerini kötü kılan zamanlara bağışlamış* (ODH: 93) ***bin gece bir bulunur doğunun kayıp masallarında*** (ODH: 29), *haritamı kaybettim ey Piri Reis!/Çinisi soldu maviliğimin* (ED: 39) ***sevdalara en çok inat mısın/inat mısın ha?*** (STN: 42), ***kuşku en çok silah olduğunu sen öğrendi*** (STN: 43), *ve sorarlar hesabını bir hüznün çocuğundan* (STN: 25) ***tutulmuş gecesi bütün***

*kapılarının* (İH: 61), *uzun uzun baktılar/suretlerini nakışlayan bir fotoğrafın arabın* (STN: 37), *Kolay bir hüzündür gecenin kovuğundan sarkan/ellerindeki paramparça geçmişin sığ bir gövdedir yolun/ortasında* (E45: 17), *binlerce boynun ilmeğinden geçiyor bu urgan /bir yanlış mayıs sabahında* (E45: 25), *görenler şimdi güneşin eteklerimize sokulduğunu* (ODH: 27), *sırçalar dağılır düşler buzlu cam/hiç bitmez sandığını ömrünü tamamlamış bir Kerim Devlet/tarihini adıyla mağrur* (ODH: 10).

#### 3.2.1.2.4. Fonetik Sapmalar

Bu tür sapmalar, sözcüğün seslerinin değiştirilmesi veya yerel söyleyişteki haliyle yazıya aktarılması yoluyla meydana getirilir. Murathan Mungan, birkaç yer dışında fonetik sapmalara pek başvurmaz. Aşağıdaki mısradaki *sigara* sözcüğünün konuşma dilindeki söyleyişiyle yazıldığı görülür:

*Koca bir yaz korkusuz ve çocukça bir **cigara** içimi* (STN: 14)

Şair, bazen de Türkçe bir sözcüğü yabancı dildeki bir sözcüğe benzetebilmek için sesleri değiştirir:

***warlık** ve hiçlik birdir, **newroz** kimlikle yer değiştirir* (D: 145)

Türkçeye Farsçadan geçmiş olan *nevruz*, yeni gün anlamına gelir ve baharın ilk günü için kullanılır. Aslında sözcüğün “v” sesi, dudaklar yuvarlaklaştırılarak çıkarılır. Şair, *varlık* sözcüğünü *newruz* sözcüğüne benzetebilmek için “v” sesini değiştirerek “w” şeklinde yazar.

Şair bazen de konuşma dilindeki söyleyişleri olduğu gibi yazıya aktarır:

*“Bırak **ağbi** ya, işim var.” Dedi*

*“Kaç zamandır ne yapıyorsun **yau**?” dedim* (MB: 42)

Büyük erkek kardeş anlamına gelen *ağabey*, konuşma dilinde *ağbi* veya *abi* şeklinde telaffuz edilir. Şair, konuşma dilindeki haliyle sözcüğü yazar. Aynı durum *yahu* ünlemi içinde geçerlidir. Konuşma dilinde bazen *yau* şeklinde telaffuz edilen bu ünlem şair tarafından konuşma dilindeki haliyle yazılır.

İncelediğimiz şiir kitaplarında tespit ettiğimiz diğer bir fonetik sapma ise ünlülerin değiştirilmesiyle ilgilidir:

*istasyon aynı, biz başkayken* (BYUG: 24)

Metro veya trenin kalktığı durak anlamında kullanılan *istasyon* sözcüğü *istasyon* şeklinde yazılmıştır.

Mungan, bazen de ses benzerliklerinden faydalanmak için anlamca birbiriyle ilişkili olmayan kelimeleri aynı mısradaki kullanır. Şu örnekte bu türden bir kullanım söz konusudur:

*indeksi kırılma indisi yüksek* (MT: 101)

Şair, bir gelişimi gösteren nicelikler veya değerler arasındaki ilişki anlamına gelen *indeks* (TS, 2011: 968) ile Arapça bir kelime olan ve bir kişinin kendi kanısına dayanan anlamına gelen *indi* (TS, 2011: 968) arasındaki ses benzerliğinden faydalanır. *İndi* aynı zamanda yaygın dil kullanımında bulunmayan bir kelimedir.

### 3.2.1.2.5. Yazım Sapmaları

Her dil gibi Türkçenin de yazı dilinde genelin kabul ettiği kuralları vardır. Yazı dilinde bütünlüğü sağlayabilmek ve yazı farklılıklarından kaynaklanan karmaşaları ortadan kaldırmak için bazı standartlar belirlenir. Şiir dilinde şairler kimi zaman bu standartlara aykırı davranarak yazım kurallarını çiğnerler. Murathan Mungan'ın şiirlerinde en fazla rastlanılan sapmalardan biri yazım ile ilgilidir. Şair, genellikle noktalama işaretlerine dikkat etmez. Bazen özel isimlerin ilk harfini küçük yazar, özel olmayan isimlerin ilk harfini de büyük yazar. Kimi zaman da ayrı yazılması gereken sözcükleri bitişik yazar. Bu türden örnekleri şöyle gösterebiliriz:

*geçilmiş yolları yoksaymadığımdan*

*ne zaman bir kum saati* (MDM: 46)

*Hayalet kira*

*zamandeğer sanıyorlar* (BYUG:22)

*yoksul ve yalnız kahraman*

*göründüler yokolarak* (STN: 26)

*ve bir tılsımı kuşanmış gencöfkeleriyle*

*gelip geçerlerdi gecenin içinde* (STN: 30)

*Ey ki*

*İkidüzlemlî birhayatın sıratcehenneminde* (STN: 48)

*(yokiletişimin şiir uçurumuna ittiği)* (STN: 72)

*Hanehayal* şiirler ve şairin kendinden yaptığı başka kan (D: 67)

*başkasının gizine nişan taşıyan/inceok inceok inceok* (OY: 62)

*geri gelmiş çocukluğumuz gibiydi her şeye karşı duran evvelbahar* (STN: 14)

*ömrü ölüdoğa* olmaktan çıkararak (G: 27)

Bu mısralarda koyu ile gösterilen yerlerde kelimelerin ayrı yazılması gerekir. Şairin bu sözcükleri bitişik yazarken hangi amacı taşıdığı tam olarak bilinmez. Mungan, bu kelimeleri bitişik yazarak okuyucunun dikkatini çekmek istemiş olabilir veya yaygın kurallara muhalefet ettiğini göstermiş olabilir.

Şairin en fazla başvurduğu yazım sapmalarından biri de sözcüklerin büyük harfle başlatılması ile ilgilidir. Şu mısralarda küçük yazılması gerekirken sözcüklerin ilk harfi büyük yazılmıştır:

*gündelik yaşamınızdan*

*bir İmge* biçin kendinize (MB: 20)

*Roma* 'ya çıkmaz bütün yollar *Eski* benzetmelerle

*yeni hayatlar Nylon* düş (MB: 45)

*her Kelam* 'a meyil verme (MB: 74)

*şimdi Hayat* yetmiyor size (YS: 71)

*Şimdi* ve *Burada*

*İşler* ve *Günler* (MDM: 66)

*Bir boğa, bir leopar*

*Arena ve **Opera***

*Arsenik ile **Sözcükler** arasında (MT: 12)*

Türkçenin yazım kurallarına göre *imge, eski, naylon, kelam, hayat, burada, gün, opera, sözcük* kelimeleri cümle içerisindeyken ilk harfleri küçük yazılır. Mungan, bazen de büyük harfle yazılması gereken sözcükleri küçük harfle yazar:

*bütün **isalar** bütün çarmıhlardan indirildi birer birer (MB: 57)*

***göktürk** kitabeleri kadar anısı ve yazısı uzak tarih*

*kahpe **bizans**, yazınları uçbeyleri ey **malkoçoğlu!** serhat türküleri*

*şansonlar (MB: 88)*

***afrika** uyanmıştı ya*

*ben boğulmuştum. (E45: 49)*

***fatih** uyanır **akşemsettin'e** yattığı mezarından (ODH: 37)*

*şimdi **bizans'ın** yerinde durur **istanbul** ki kocaman (ODH: 43)*

*bir lanetle başlayan serüvenini **afife jale'nin** (OİŞ: 11)*

*sonra adları kırbaçlanmış bilge kişiler*

*tarihin piçleri, **marx, freud, nietzsche** (STN: 22)*

*yalnız **ahmet'ten** ibaret bir zamandı*

***ahmet'in** müebbediydi*

*künyesi **murathan'dı** (STN: 25)*

Koyu ile gösterilen bütün sözcüklerin ilk harfi Türkçenin yazım kurallarına göre büyük olmalıdır. Şair, genellikle sözü edilen kurala uymaz. Bazen bir cümleye başlarken de kelimenin ilk sözcüğünü küçük harfle yazar:

*tehlikeli silah: mizah. **kapanın** elinde (MB: 76)*

Bu türden yazım sapmalarıyla ilgili yüzlerce örnek verilebilir. Dikkat çekici yazım sapmalarından birisi de, sözcüğün ortasında yer alan bir harfin büyük yazılmasıdır:

*her şiirde **harFiyat** çalışması var* (MB: 45)

Şair, bu mısradaki toprağı kazma anlamına gelen *hafriyat* sözcüğüne benzer bir sözcük türetmiştir. Şiir sanatının kelime işçiliği olduğunu göstermek için harf sözcüğünden *harfiyat* sözcüğünü türettiği düşünülebilir. Şairin, şiirinin kelime kazıcılığı olduğunu belirtmek amacıyla böyle bir sözcük sapmasına başvurduğu düşünülebilir. Sözcüğün ortasındaki “f” harfini bilinçli bir şekilde büyük yazarak okuyucunun dikkatini çeker. Aynı zamanda sözcük sapması ile yazım sapmasını bir arada kullanır. Benzer bir yazım sapmasını şu mısradaki da görmek mümkündür:

*birkaç küçük ayrıntı yerleştirilmiş: **BoşAlan*** (OİŞ: 28)

Türkçede, *boş alan* kelime grubu ayrı yazılır. Şair hem bu iki kelimeyi bitişirir hem de *alan* sözcüğünün ilk harfini büyük yazar. Aşağıdaki örneklerde ise yanlış kullanılan noktalama işaretleri bulunur:

*geleneksel sevda köleliği içkili **hisar'da*** (MB: 76)

*bir şeyleri gizlemiş*

*gizlerken yol açmış her **göz'ün** kendi izleğine* (YS: 15)

*töre'n'in tarihteki ideolojik yeri: av ilişkileri* (YS: 27)

*tam da **yaz'la** birlikte* (YS: 43)

***an'da** vururken geçtiğin yolların nabzı* (TSS: 35)

***nehr'oldu** ergirmiş metal* (ED: 60)

*Kaç kişiyim bu yalnızlığın ortasında*

***Söz'ün** değış tokuşu*

*İletişim kanallarının kirlendiği Pazarda* (MT: 16)

*Kendini **başka'larıyla** yer değıştirerek görünüyor* (MT: 71)



*büyük kopmalar gerekiyor büyük hayatlar için*

*ben'in yeniden yapılması (MT: 76)*

*bilirim şiir'in siyaset*

*siyaset'in katl' olduğunu*

*aynı zamanda (D: 119)*

*el ehil hâkim ağız*

*bir ah!la (G: 30)*

*bir noktadan ah'a*

*söyleyip yazdığıyla (G: 31)*

Verdiğimiz örnekler dışında incelediğimiz şiir kitaplarında yüzlerce yazım sapması mevcuttur. Şair, kimi zaman vurguyu kelimenin üzerine çekmek kimi zaman da kurallara uymadığını göstermek için yazım sapmalarına başvurur.

Metal şairinin başvurduğu dil sapmaları, poetik görüşlerinin belirlenmesi açısından önemli bir bulgu olarak değerlendirilebilir. Sanatın özerk olması gerektiğini savunan Mungan, yaygın dilin kurallarının şairi sınırlandırdığını düşünür. Bu yüzden değişik türden ifade yollarını denemeye çalışır. Dil sapmalarının da bu yeni ifade yollarının ortaya çıkmasında önemli bir unsur olduğu gözden kaçmaz. Alışılmamış bağdaştırmalar veya sözcük sapmaları, şairin söylemek istediğini değişik bir üslup ile anlatmasına olanak tanır. Ayrıca söz konusu sapmalar ve alışılmamış bağdaştırmalar, okuyucu veya dinleyicinin şaşırmasını, sarsılmasını sağlar. Böylece okuyucu veya dinleyici, metni kendine göre yorumlayarak metnin anlam dünyasına dâhil olur.

### **3.2.1.3. Arkaik Kelimeler ve Yaygın Kullanılmayan Tamlamalar**

Şairler, yeni anlatım tekniklerini denerken arkaik kelimelere veya yaygın kullanılmayan ifadelere, tamlamalara da başvurabilirler. Dil sapmalarında olduğu gibi burada da temel gaye, yaygın dil kullanımını bozarak kelimelerden oluşan bir sanat ortaya koymaktır.

Arkaik kelime kullanımına, sadece postmodern şiirlerde rastlanmaz. Postmodern şairlerin, eklektik bir dil oluşturabilmek için arkaik kelimelere ve yaygın kullanılmayan tamlamalara başvurdukları ileri sürülebilir. Nitekim Mungan'ın şiirlerinde tespit ettiğimiz arkaik kelimelerin ve yaygın kullanılmayan tamlamaların, metnin çok sesli bir yapıya bürünmesine yardımcı olduğu görülür. Tespitlerimize göre onun şiirlerinde, günümüzde yaygın dilde kullanılmayan değişik türden kelimeler bulunur:

*ıSSız **ajun** kaldı mu?*

*ıSSız **ajun** kaldı mu? (MB: 85).*

Bu mısralarda Alper Tunga'nın ölümü için söylenen *ve Divanü Lûgat-it Türk*'te geçen sagudan alıntı yapan şair, dünya anlamına gelen *ajun* kelimesini olduğu gibi verir. Aşağıdaki mısralarda ise peygamber anlamına gelen *yalvaç* sözcüğünü kullanır:

*omuzları kesik çocuklar için, gece **yalvacı** şairlerin ortak külliyatına (STN: 79)*

*şair bilge **yalvaç** ermiş rolleri için gardırop beklemiş...(MB: 85)*

Şair, Osmanlı Türkçesinde yaygın olarak kullanılan, fakat bugün yaygın kullanımdan düşmüş olan sözcüklere de başvurur. Bu türden kullanımlar fazla olduğundan birkaç örnek vermemiz konunun anlaşılması için yeterlidir:

***sultaniyegâh** bir grubun seyrine daldık (ODH: 5)*

*bir isyan başlarken bir fetretin **deheninden** (ODH: 8)*

*denizin gergefine asi dalgaları **nakşeyleyen** bizans'lı **ruzigâr** (ODH: 44)*

***ol** hikâyesi işte gürzüyle sahraya akan (ODH: 45)*

*cüzamlı sevdaları*

*yasağın **mai** yalnızlığında (ODH: 74)*

***cuybar** bir yarımaya bozlaklı bir örtüyü saran*

*ve ateşin kendini bekleyen gölgelerinde (STN: 113)*

*kaç otağ*

*kurdum düşmenin zamanına* (İH: 83)

Yukarıda verilen örneklerden de anlaşılacağı üzere bu türden kullanımlara daha çok *Osmanlıya Dair Hikâyat* kitabında rastlanır. Şairin Osmanlı tarihini anlatan bu şiir kitabında dönemin atmosferini yansıtabilmek için bu türden kelimeleri seçtiği düşünülebilir. *Sultaniyegâh* Türk müziğinde bir makamın ismidir (Devellioğlu, 2003: 964). *Dehen*, ağız; *ruzigâr*, rüzgar; *ol*, o; *mai*, mavi; *cuybar*, nehir anlamına gelir. Mungan, bugün farklı şekillerde telaffuz edilen ve yazılan *ruzigâr*, *ol*, *mai* sözcüklerini geçmişteki halleriyle yazar. *Düşman* sözcüğünü ise eskiden telefuz edilen hali ile yazar. Ayrıca Osmanlı Türkçesinde kullanılan ama günümüzde yaygın kullanımdan düşmüş olan tamlamaları tercih ettiğine de tanık olunur:

*onun'çün başlıbaşına bir iklimdir, bir şeyleri başlatır bir şeyleri bitirir* (YS: 37)

*Bunun'çün aradılar birbirlerini aradılar zikreder gibi* (STN: 29)

*alnım toprakta kaldı*

*sensiz geçen zaman-ı hayatın kazâsında* (ED: 94)

*Bakmıyor çeşm-i siyah* (BYUG: 13)

*kûs-rihlet çalınır*

*çalınır* (STN: 47)

*İçin* anlamında kullanılan *çün* kendinden önceki kelimelerle bitştirilerek yaygın dilin dışında bir söyleyiş yakalanmıştır. *Zaman-ı hayat* ve *çeşm-i siyah* tamlamalarında ise Türkçe dilbilgisi kurallarının dışına çıkılarak, Farsça dilbilgisi kurallarına uyulmuştur. Esasında *kûs-i rihlet* şeklinde yazılması gereken *kûs-rihlet* göç, davul, ölüm anı anlamına gelir (Devellioğlu, 2003: 529). Mungan'ın şiirlerinde, bu türden kullanımlara sıkça rastlanılır.

Eskide olduğu gibi günümüzde de şairler, farklı bir anlatım yolu elde edebilmek için yazı dilinde bulunmayan yerel söyleyişlere başvururlar. Mungan'ın şiirlerinde de bu türden söyleyişlerin bulunduğu gözlemlenir:

*yüreği yollarda taşanları **yoğa** sayın* (OY: 10)

*biz var idik kimse burada **yoğ** iken!* (MB: 88)

Günümüzde Türkiye Türkçesinin birçok ağzında *yok* kelimesi *yoğ* şeklinde telaffuz edilir. Şair kelimeyi yazı diline göre yazmak yerine yerel söyleyişe göre yazar. Benzer bir kullanımı şu mısradan da görmek mümkündür:

*mardin **kal'asının** alnına düşen leke* (STN: 114)

*Kale* sözcüğünün kimi ağızlarda halen *kal'a* şeklinde telaffuz edildiği bilinir. Şair de bu yerel söyleyişe uygun bir şekilde kelimeyi yazarak, Mardin ile olan bağımlı pekiştirir.

Murathan Mungan'ın şiirlerinde, yaygın konuşulan dilde pek rastlanmayan birçok sözcük ve tamlama bulunur. Bunların hepsini burada göstermemiz mümkün değildir. Bu türden dil kullanımların bazıları şunlardır: *vurgun ölümlerden **kaçgun** yanımız* (E45), *Bunuel sanrısı sokaklar/**eskil** oyuncular son provalar* (YS: 15), *bir sihir ki tabiata maharet/**sodomita** bir remil Ayasofya çalgılarda çetrefil* (ODH: 21), ***kaçgun** zindanların celali şakırtısıdır/geceye boşalan* (ODH: 27), *yine frenk elleri/yılıya bırakılmış tedirgin topraklarda* (ODH: 48), *biz acıların **zibende vak'anüvisleri**/çığığımızın kütüklerinde kayıtlı: miladımız yok* (STN: 46), ***ahreli** bir kâğıt üstüne simsiyah kapanmışım* (STN: 60), *Söz'ünün hükmünden **ayağ göçürür*** (KS: 9), *köprü değil araf/**ahrete** kadar/kim olduğumuz* (D: 53), ***ağulan** ey! /gözleri sıradağlar gibi bakan/**ağulan*** (KS: 10), *dolularla geldi/duvaklara **ayal** geldi/ve bu sevda bir kerre daha Helal değildi* (STN: 41).

#### 3.2.1.4. Otomatik Yazım

Otomatik yazım dadacılar ve sürrealistlerle birlikte bir yazı yazma yöntemi haline gelmiştir. Özellikle sürrealistler, otomatizmi sanatsal bir üslup olarak tercih ederler. Adnan Turani, otomatizmin bir nedene dayanmaksızın ortaya çıkan

psikolojik durum olarak ifade eder. Verdiği bilgiye göre sürrealistler, bu kavramı, aklın dikkate alınmadığı sanatsal bir hareket olarak ele alırlar (Turani, 2014: 109). Şiirde ise otomatizm, şairin dilin mantığına aykırı bir biçimde hareket ederek ve dilbilgisi kurallarını yok sayarak bilinçsizce yazması, kelimeleri art arda sıralaması anlamında kullanılır.

Postmodern şiirin özelliklerini anlatırken değindiğimiz üzere günümüz şairi, modernist geleneğin mirasına konar ve modernist unsurlardan olabildiğince faydalanır. Özellikle sürrealistlerin dil yaklaşımını benimseyerek şiir dilini yıkıma uğratar. Modernist şiirde olduğu gibi postmodern şiirde de en fazla dönüşüme uğrayan unsur dildir. Otomatik yazım tarzı, dilin gerçeği yansıtan bir araç olmadığını düşünen kişilerin, dildeki göstergeler ile anlamlar arasında zorunlu bir ilişkinin olmadığını iddia etmelerinden sonra hızla yayılır. Bu düşünceye göre dilde anlamlar değil, kullanımlar bulunur, her türlü kullanım ise bağlamlara göre değişir.

Otomatik yazım, sanatta özerkliğin bir neticesi olarak da gelişmiştir. Kubilay Aktulum, sürrealistlerin otomatik yazı yöntemi sayesinde yazıyı serbest bıraktıklarını söyler. Böylece düşüncenin, dilin yansıtma görevinin önsel gerekliliği olarak kabul etmeyen sürrealistler, dil ile düşünce arasındaki bağı koparırlar (Aktulum, 2004: 115). Bu yüzden otomatik yazım yöntemi ile yazılan bir metin yazarının bilinçsizce sayıklamalarının yazıya aktarılması biçimdedir. Noktalama ve yazım kurallarına riayet etmeyen yazar, kelimeleri birbiriyle bağdaştırırken de dilin mantığını göz ardı eder. Bundan dolayı otomatik yazı yöntemi ile yazılan metinler, okuyucu tarafından garipsenir ve bu metinlerin ne anlattıkları tam olarak anlaşılmaz.

Türk şiirinde, İkinci Yeni şairleri tarafından sıkça kullanılan otomatik yazım, şairin gerçeğe karşı yabancılaşmasının, toplumsal bir kurum olarak dilin sınırlılıklarından kopmak istemesinin bir sonucu olarak gelişmiştir. Murathan Mungan'ın şiirlerinde bütünüyle olmasa da kısmen otomatik yazı yöntemi ile yazılan bölümlere rastlamak mümkündür. Otomatik yazımda görülen bilinçsizce sayıklamalara onun şiirlerinde pek de rastlanılmaz, fakat dilin mantığına aykırı, dilbilgisi kurallarını çiğneyen bölümlere sıkça rastlanılır. Bu bölümlerden biri *Sahtiyan* kitabındaki *Karasular* şiirinin II. kısmıdır:

*oğlum: hangi suçumun düşü*  
*bir suyu düşünen deniz kendi olmadan*  
*ve kan tutması bir şiir*  
*bir asur yontusu dilinde kendini kemirir*  
*bir yontu çözer kendini alınlığından*  
*ve uğrar karanlık yüreklerimize her akşam dönüşü*  
*atbaşı bir çocuk çözer ve unuttur sözcüklerin dilinin*  
*ve çağırığında kendini erteleyen bir sonsuzlukla*  
*bolalmış bir kuyudan*  
*depreşir mardin*  
*ve biraz uzaktan*  
*yakılan bir şehir gibidir görünüşü (STN: 57)*

Şiir boyunca bir iki yer dışında neredeyse hiç noktalama işareti kullanmayan şair, anlam karmaşasının meydana gelmesine sebep olur. Ayrıca metindeki alışılmamış bağdaştırmalar, dilin düzeninin bozulmasına ve göstergeler ile anlamları arasındaki zorunlu ilişkinin ortadan kalmasına neden olur. Şair, düşündüklerini düzenleyerek vermez, bunun yerine diline aktığı gibi yazıya geçirir. Bundan dolayı metindeki göstergelerin neye tekabül ettiği tam olarak anlaşılmaz. Söz konusu parçanın otomatik yazı yöntemiyle yazıldığıının bir işareti de şairin bilinçaltında bulunan ve çocukluğundan kalma Mardin ile ilgili imgelere yer verilmesidir. Otomat yazımda, bilinçaltında bulunan ve genellikle de çocukluk döneminden kalan imgeler şiire dönüştürüldüğünde karmaşık bir yapı meydana gelir. Bu şiirde, Mungan, çocukluğunun geçtiği Mardin ile ilgili çağrışımları dile getirirken bilinçaltında bulunan imgelerden faydalanır.

Otomatik yazma yönteminde cümle düzeni, söz dizimi bozulabilir. Cümleler net bir yargı bildirmeden uzaklaşabilirler:

*Ve ben yıkılmış duvarları altında bir gece yatısı sana bir masal...(STN: 87)*

Otomatik yazı yönteminde, kelimeler arasında bağ kurmayı ve anlamlı bir cümle oluşturmayı sağlayan unsurlar ortadan kalkar. Bu mısra aslında şöyle düzenlenirse anlamlı hale gelir: *Ve ben yıkılmış duvarlar altında bir gece yatısı, sana bir masalım.* Bu mısraları yazarken şairin bilincinin yerinde olmadığı düşünülebilir. Benzer bir yöntemle yazılmış bir şiirde *Sahitiyan* kitabındaki *Okunaksız Kapı* şiiridir:

*çarşaf lar sarkıt mayın balkon lardan*

*balkon lara as mayın on ları*

*intihar lar ıslak çarşaf kurut maz*

*(kurtul uyo ru z*

*uyuş uyo ru z su*

*don uyo ru z: buz*

*balkon lar da ö ren ler*

*don uyo ru z) (STN: 99)*

Otomatik yazı yöntemi ile şair, farklı çağrışımların metinde ortaya çıkmasını sağlar. Ayrıca kelimeleri alışılmamış bağdaştırmalar şeklinde bir araya getirerek dilin mantığını bozar. Bu mısralarda görüldüğü üzere Metal şairi, intihar olayını anlatırken dilin mantığını bozmaktadır. Özellikle parantez içine alınan yerde, sayıklar gibi kelimeleri sıralayarak bilincini yitirmiş birisinin ruh halini yansıtır. Bundan dolayı şiirdeki kelimeler arasında Tükçenin dilbilgisi kurallarına uymayan bir yapı meydana gelmiştir. Anlam karmaşasının hakim olduğu bu ve benzeri şiirlerde, okuyucu ancak çağrışımlar sayesinde bir yerlere varabilir. Parantezin dışındaki bölümde bulunan *ıslak çarşaf* ile parantez içindeki bölümde bulunan *su* ve *buz* sözcükleri arasında bir bağlantı kurulabilir. Fakat metinde tam olarak ne kastedildiği belirtilemediğinden her okuyucu farklı bir çıkarımda bulunabilir.

Otomat yazımın bir özelliği de mizahi anlatıma olanak tanınmasıdır. David Hopkins, otomat yazımın birbiriyle ilgisiz kelimeleri bir araya getirerek anarşik bir mizahı ortaya çıkardığını belirtir (2006: 98). Art arda sıralanan cümleleri mantıksal olarak birbirine bağlamayan şair, var olan durumun eleştirisini yapar. Bu türden otomat yazım örneklerini Mungan'ın şiirlerinde görmek mümkündür:

*Umutlar kiralamıyoruz artık, kullanılmış umutlar da karşılamıyor siparişlerimizi, ilkeler rehin, değerler eksiğine bozdurulmuş Büyük Pazarda, Operadaki Hayalet yer gösteriyor ölen bir kültürün üyelerine, beşeri günahlarımıza makbuz kesiliyor, vergi yerine hayat iadesi topluyor Kent İdareleri, Kolluk Kuvvetleri kurusuz düzenleri dağıtıyor görüldüğü her yerde, eski plâk kapaklarını okşuyoruz yalnızlıktan, eski bir sıcaklığı arıyoruz mağmalanmış fotoğraflarda, kantaşıyla dindirilmiş kelimeler akıp gidiyor konuşamadıklarımızın üzerinden, takma yüreklerle sürdürdüğümüz alışkanlıklar geri tepiyor, çekime girdiğimiz her imkanın aydınlığında... (MDM: 73)*

Art arda sıralanan bu cümlelerden anlaşıldığı üzere şair, gerçeği karmaşık bir şekilde algılayıp sunmaktadır. Hayatın akışında her şey ters yüz olmuş durumdadır, hiçbir şey asıl vazifesini yapmamaktadır. Bundan dolayı Mungan, hayatın işlemini mizahi bir yönden anlatarak eleştirmektedir.

Alışılmamış bağdaştırmalar ve kelime tekrarları da otomat yazımla irtibatlıdır. Alışılmamış bağdaştırmalar, yukarıda anlatıldığı üzere dilin mantığını bozan ve daha çok şairin kişisel tercihleriyle oluşturulan dil yapılarıdır. Kelimelerin art arda tekrar edilmesi ise bir tür sayıklama olarak kabul edilebilir. Bu türden bir otomat yazım örneği *Omayra* kitabındaki *Gömlekler* şiirinde vardır:

*aynalı karanlığında çarşıların  
kumaşlarla fal baktı gövdesine  
gömlekler gömlekler gömleklerdi  
ipeği çıkardı ateşi giydi (OY: 64)*

Modernist şiir gibi postmodern şiirde de dil imgelere teslim olur. Fakat önceki şairlerden farklı olarak modernist ve postmodern şairler ilgisiz imgeleri bir arada kullanırlar. Yukarıdaki mısralarda görüldüğü gibi ayna ile karanlık, kumaş ile fal ilgisiz oldukları halde alışılmamış bir şekilde birbiriyle bağdaştırılır.

Mungan, alışılmış şiir dilini değiştirerek daha önce kafiye, ritim ve ölçüyle sağlanan şiirselliği göz ardı eder. İkinci Yeni şairlerine yakın bir anlayış ile dilin



mantığını bozar ve dilbilgisi kurallarını ihmal eder. Yeni durumları anlatmak için yeni ifadeler türeterek yaygın dil kullanımından kopar. Postmodernistler gibi dili, gerçeği yansıtan veya anlatan bir yapı olarak görmez. Onun için dil, varoluşun gerçekleştiği zemindir. Bu yüzden şiirlerinde karmaşık, zaman zaman tam olarak ne anlatıldığı bilinmeyen mısralara rastlanılır. Postmodernistlerin “dilde anlam yoktur, kullanım vardır” anlayışını benimseyen Mungan, kelimeleri yaygın dilde kullanıldıkları şekliyle değil, bağlamlara göre ele alır. Bundan ötürü onun şiirlerinde alışılmamış bağdaştırmalara, dilde bulunmayan kelimelere sıkça rastlanılır.

Mungan, bilinçli bir şekilde şiir dili ile konuşma dilini birbirinden ayırır. Ona göre ilk okuyuşta anlaşılan şiir, yeni bir şey anlatmaz, okuyucu da böyle bir şiirden haz alamaz. Bu yüzden dilin mantığı ile oynanması ve söz diziminin altüst edilmesi gerekir. Uyak, ölçü ve mısra düzeni gibi kaygılardan şiirini soyutlayan şair dili kullanırken daha serbesttir. Kelimelerin, yazımından kullanıldıkları bağlamlara kadar üzerlerinde her türlü denemede bulunur. Zaman zaman arkaik kelimeleri ve yaygın kullanılmayan tamlamaları metinlerine serpiştirerek dilin yeni anlatım imkânlarını keşfeder.

Şairin dil üzerinde bu denli oynamasının sebebi, Rita Felski'nin ifadesiyle söylersek şok etkisi yaratmak istemesiyle ilgilidir (2010: 132). Her şeyin sıradanlaştığı, her şeyin kopya edildiği bir dönemde şiirin yerleşik değerlere göre hareket etmesi düşünülemez. Nitekim şairler, alışılmış şiir estetiğinden giderek uzaklaşmış bir çağda okuyucuyu sarsacak, şaşırtacak kısacası onda şok etkisi yaratacak dil kullanımlarına başvururlar. Mungan'ın da günümüz sanat estetiğinin genel özelliklerine uygun bir biçimde hareket ederek bireysel bir şiir dilini oluşturmaya çalıştığı görülür.

### **3.2.2. Anlatım**

Kullandıkları yöntemler farklı olsa da bütün sanat dalları bir tür anlatıdır. Her ne kadar anlatı ve anlatım sözcükleri, edebî eserler ile özdeşleştirilse de sanatın temelinde bir şeyleri anlatma vardır. Ressam boyayı, müzisyen notaları, heykeltıraş mermeri, edebiyatçı ise kelimeleri vasıta olarak kullanır. Dile dayanan edebî anlatılarda değişik türden anlatım tekniklerine rastlanılır. Öyküleyici, betimleyici,

ironik, sıralama, karşıtlık, dialog, monolog gibi anlatım tekniklerinin hepsi bir durumu ifade etmek için geliştirilmiştir.

Bütün sanat eserleri gibi edebî eserler de ifade edici bir hüviyete sahiptir. Fakat eserin bir şeyleri ifade etmesi yeterli değildir, aynı zamanda ifadenin bir yönleme göre biçimlenmesi gerekir. Eserde anlatılan konu kadar konunun ifade etme biçimi de önemlidir. Yoksa bir biçime girmemiş ifadelerin sıradan metinlerden farkı olmazdı. Nitekim edebî eserler kendilerine has bir forma sahip olduğu için sıradan metinlerden ayrılırlar. Edebî eserlerin formu, kabaca ikiye ayrılır: 1. Dış form, 2. İç form. Dış formdan kastedilen metnin dış görünüşüdür. Söz gelimi bir şiirin bentlerle, dörtlüklerle veya serbest şekilde yazılmış olması dış formu oluşturur. İç form ise metnin anlatım tekniklerini meydana getirir. Edebî eserin, sanatsallığının yattığı yer bize göre daha çok iç form ile ilgilidir. Çünkü okuyucunun asıl edebî deneyim yaşadığı yer metnin anlatımıdır.

Edebî türler, biçim ve içerik yönünden birbirinden farklılaşan yönlerine göre sınıflandırılır. Nesir ve nazım olarak iki başlık altında incelenen edebî türlerin, böyle bir ayrıma tabi tutulmalarında anlatım tekniklerinin etkisi büyüktür. Bilindiği üzere nesir daha çok anlatmaya, göstermeye, açıklamaya dayalı bir türdür. Oysaki nazım anlatmaktan veya göstermekten ziyade duyurmaya, hissettirmeye dayalı bir türdür. Fakat bu nesir ile nazımın birbirinin anlatım tekniklerinden faydalanmadığı anlamına gelmez. Eskiden beri şiirin nesir ile özdeşleştirilen anlatım tekniklerini, nesrin ise şiir ile özdeşleştirilen hissettirme yöntemlerini kullandığı bilinir. Zaten modern çağlarda klasik nazım-nesir ayırımı ortadan kalkar. René Wellek ve Austin Warren'e göre modern yazın kuramı, çoğunlukla düzyazı-şiir ayırımını bir tarafa bırakır. Bunun yerine hikaye (roman, küçük hikaye, destan), (manzum ya da mensur) tiyatro ve (merkezinde eski zamanların lirik şiirine benzer şiirlerin yer aldığı) şiir şeklinde ayrıma gider (Wellek-Warren, 2013: 267). Bu ayrımda bile edebî türler arasında kesin bir farklılığın öne çıkarılmadığı görülür. Çünkü bugün şiir de roman da bir edebî tür olarak eskiden çok farklı bir forma bürünmüştür. İki edebî türün birbirinin anlatım tekniklerinden faydalanmasının böyle bir durumun ortaya çıkmasında etkili olduğu düşünülebilir.

M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms* adlı eserinde anlatımın (narrative), eserdeki olayları, kahramanları ve kahramanların söylediklerini hikaye etme anlamına geldiğini söyler. Abrams'a göre hikaye etme sadece kurmaca türlere has değildir, bazı şiirler de bu anlatım tekniğine başvurabilir (1999: 173). Edebî türler arasında geçişliliğin sıkça görüldüğü postmodern metinlerde, farklı anlatım tekniklerinin kullanıldığı görülür. Aynı şiir içinde bile öyküleme ve diyalogun içiçe geçtiğine veya betimleme ile ironik anlatımın birbirine karıştığına tanık olunur.

Murathan Mungan, edebiyatın değişik türlerinde eser vermesinden dolayı metinlerinde farklı anlatım tekniklerini dener. Şaire göre bir edebiyatçının değişik türden anlatım yollarını denemesinde herhangi bir sakınca yoktur. Nitekim farklı türlerden faydalanan kişiler yeni anlatım yollarını keşfederler. Şair, konuyla ilgili şunları söyler:

Şiir yazarken öyküden, öykü yazarken şiirden, romanda deneme dilinden yararlanmak, sağlam bir dil duygusu ve tür bilinci eşliğinde beğeni, beceri, hüner, ustalık ve kıvraklık getirir elbet. Farklı türlerde yazı yazan kişilerin temel sorunu, türler arasında birinden diğerine geçişte, dilin türün doğasına uygun biçimde ve esneklikte bilek becerisiyle yatak değiştirebilmektir (SK: 213).

Dili şairin biricik malzemesi olarak gören Mungan, dilin kullanım biçimlerinin, yeni anlatım tekniklerinin doğmasını sağladığını düşünür. Değişik durumlar için değişik anlatım tekniklerinden faydalanarak anlatım açısından şiirlerinin zenginleşmesini ve çeşitlenmesini sağlar. Şair, daha çok kurmaca metinlerde rastlanılan öyküleme, betimleme, diyalog gibi anlatım tekniklerinin ve monolog, karşıtlık, sıralama gibi genellikle nazım türlerinde görülen anlatım tekniklerini kullanır. Ayrıca postmodern metinlerin en önemli anlatım tekniklerinden biri olan ironik anlatıma ve parçalı anlatıma da sıkça başvurur.

### **3.2.2.1. İronik Anlatım**

TDK Türkçe Sözlük'te ironinin, söylenen şeyin tam aksinin kastedilmesi, gülmece anlamına geldiği belirtilir (TS, 2011: 980). Peter Childs ve Roger Fowler, bir edebiyat terimi olarak ironinin kastedilen şeyin anlatılan şey ile uyuşmaması olduğunu belirtirler. Onlara göre birçok ironi çeşidi bulunmasına rağmen hepsi için

geçerli bir kural vardır. Bütün ironi çeşitlerinde içerik ile söylenmek istenen arasında bir fark vardır ve anlatım ile verilmek istenen mesaj arasında bir mesafe bulunur (Childs- Fower, 2006: 123). Edward Quinn ise ironinin retorik ve edebî bir unsur, edebî bir mod ve hayatın kendisini algılama biçimi şeklinde ayrı ayrı tanımlanması gerektiğini söyler (2006: 222). Edebî bir mod olarak ironi anlatımın renklenmesine, mesajın daha etkili bir şekilde iletilmesine yardımcı olur.

Bir anlatım türü olarak ironide, var olan durumun ciddiyetinin yok sayılması ve işin içine gülmece unsurlarının dâhil edilmesi söz konusudur. Anlatıcı, var olan durumun anlattığı şekilde olmadığını sezdirebilmek için birtakım ipuçları vererek okuyucuyu eğlendirebilir. Hegel estetiğinde de ironinin aşırı ciddiyetten uzaklaşmak istemenin neticesinde ortaya çıktığı ifade edilir (1994: 158). Ciddiyetin hafife alındığı bir anlatımda, işin içine alay ve mizahın girmesi kaçınılmazdır. Nitekim Hegel'in de belirttiği üzere edebiyatçılar, kötü öznelerinin ciddiyetini bozmak için alaya başvururlar (1994: 158). Denilebilir ki ironik anlatım, edebiyatçının var olan durumdan hoşnut olmaması veya ondan sıkılmasından dolayı kullandığı bir yöntemdir.

Edebiyatta çok eski zamanlardan beri ironi, bir anlatım türü olarak kullanılır. Buna rağmen postmodern sanat estetiğinde ironik anlatım başat konuma gelmiştir. Böyle bir durumun ortaya çıkmasında birçok neden sayılabilir. Bu nedenler arasında en önemlisi sanatçının, modernitenin söylemlerini inandırıcı bulmaması ve dayatılan söylemlere güven duymamasıdır. Bu güvensizliği ve inançsızlığı dile getirmenin en etkili yolu ise ironik anlatımdır. Çünkü ironi vasıtasıyla hem durum sunulur hem de durumun öyle olmadığı, dalga geçercesine anlatılır. İsmet Emre'nin dediği üzere ironi ifa ettiği işlev bakımından postmodernistlerin, modern düşüncenin ciddiyetine ve onun gerçeklik kurgusunun çürüklüğüne yönelik bir strateji için arayıp da bulamayacakları bir araçtır (Emre, 2006: 161). Postmodernistler, ironik anlatım ile hem bir şekilde modern söylemleri eserlerine taşırlar hem de onları dönüştürürler. Böylece eleştirdikleri fakat bir türlü vazgeçemedikleri, modern söylem ile ironik anlatım sayesinde hesaplaşırlar. Richard Rotry, *Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma* (Contingency, Irony and Solidarity) adlı eserinde ironistin hiçbir şeyin gerçek bir doğasının ve özünün olmadığını, toplumun ona gerçeği yanlış tanıttığını

düşündüğünü belirtir (Rotry, 1995: 115-116). Bu yüzden ironist, gerçeği dönüştürerek anlatmaya, var olan durumları hafife almaya yeltenir. Rorty'nin düşüncelerine bakıldığında ironik anlatımın postmodern söylemle uyduğu fark edilir. Postmodernistler de varlığın bir özünün olmadığını, yerleşik dil kurallarının varlığı örttüğünü düşünürler. Bundan ötürü yerleşik dil kurallarını ve yerleşik toplumsal değerleri kimi zaman ironik bir anlatımla yererler.

Genel olarak ele alındığında postmodern sanat estetiğinin, ironi ile özdeşleştiği görülür. Stuart Sim'in vurguladığı gibi postmodern ruh durumunun karakteristiği ironiktir (2006: 299). Sanatçı gerçeğin aşırı ciddileştirilmesinin tazyikinden gerçeğe alaycı bir tavırla yaklaşarak kurtulur. Postmodern olarak kabul edilen bütün eserlerde az veya çok ironik bir duruma veya ironik bir anlatıma rastlanılır. Murathan Mungan'ın da anlatım yöntemleri arasında en fazla başvurduğu ironik anlatımdır. Genellikle günümüz toplumunun yaşam tarzlarına karşı güven hissini kaybettiğini dile getirdiği yerlerde ironik anlatımı tercih eder. *Mürekkep Balığı* kitabındaki *Romalı Perihan* şiirinde bu türden bir anlatıma başvurduğu görülür:

*Roma'ya çıkmaz bütün yollar Eski benzetmelerle*

*yeni hayatlar Naylon düş:*

*Gece kulvarlarında bir koşu*

*üç duble rekor, iki egale*

*Büyük savaşlar kaybedildi*

*derin banknotlara karşı*

*bir ova ne kadar yorulursa*

*meydan savaşlarında*

*şimdi yerlerine başka ekinler*

*hangi hasat oyalayabilir*

*İyisi mi sen gene kendine bir kadeh rakı doldur*

*on beş saniyelik reklam metinlerine*

*sığmaz yeni sözcükler*

*ve son olarak önemsiz bir not:*

*bu şiirin adıyla kendi arasında hiçbir ilişki yoktur (MB: 21)*

Şair, yeni hayatları naylon düşe benzeterek gülmece konusu yapar. Ayrıca şiirin sonunda yer alan *bu şiirin adıyla kendi arasında hiçbir ilişki yoktur* mısraı ironik anlatım açısından önemli bir ayrıntıdır. Şair, mısrada dile getirilen düşüncenin önemsiz olduğunu söylerken aslında önemini öne çıkararak ironi yapar. Ayrıca şiirde günlük hayatın alışkanlıklarını, geçmişteki olaylar ile ilişkilendirerek hayattan bıktığını mizahi bir anlatımla dile getirir. İronik anlatımın önemli bir yönünü oluşturan klişeleşmiş sözlerin bozulmasına burada da rastlanılır. Mungan, herkes tarafından bilinen bir sözü değiştirerek ona yeni bir biçim kazandırmaya yeltenir. *Bütün yollar Roma'ya çıkar* ifadesini değiştirerek yeni bir anlama ulaşmaya çalışır. Klişeleşmiş bir ifadenin değiştirilmesi başlı başına bir ironidir.

Bilindiği üzere postmodernistler, sürekli metinlerarası ilişkilerden faydalanarak eserlerini ortaya koyarlar. Fakat başka eserlerden alıntılar yaparken veya başka eserlere öykünürken ironik anlatımı kullanmaya özen gösterirler. Nitekim Hayriye Ünal, postmodern metinlerdeki metinlerarası stratejilerin hepsinin ironi yarattığını, hatta bu stratejinin başarısının ironi yaratma hüneriyle ölçüldüğünü anlatır (2011: 241). Postmodernistler, bir edebî eserden sadece doğrudan bir alıntı yaparak ironiye başvurmazlar. Klişeleşmiş bir ifadeyi kimi zaman değiştirerek eserlerine aktarırlar. Bu türden örnekleri Mungan'ın şiirlerinde görmek mümkündür:

*bir sanat öğrensın kimsesizliğin dilinde*

*altın denge, elmas kesim, geometrik düzen*

*işlek hafızadır kullanışlı atölyeler*

*saymakla bitmez uzar gider lafi çok uzatmasın*

*envanterde değil tortuda birikir şifre*

*dalgın şemsiyeleri yağmurlarda unutup*

*günü gelir geçer şiirdeki yerine  
çıkıldığında seni bekleyen biri olur  
suya düşer, inek içer, dağa kaçar  
ama külü kalır geriye (MB: 14).*

Bu mısralarda şair, şiirde kullanılan imgelerin serüvenini ironik bir dille anlatır. Kimsesizliğin dilinden süzülen imgelerin günü geldiğinde şiirde yerini bulacağını söyler. Fakat bunu yaparken alışılmamış bağdaştırmalardan faydalanır ve yaygın kullanımı olan bir tekerlemeyi bozar. *Komşu komşu huu, oğlun geldi mi?* diye başlayan tekerlemenin son kısmı şöyledir: *-Su nerde/-İnek içti/-İnek nerde?/Dağa kaçtı/Dağ nerde?/Yandı, bitti kül oldu?* Şair, tekerlemeyi nihayete erdiren ifadeyi değiştirerek ironi yapar. Bu mısralarda da metinlerarası yöntemden faydalanır. Alıntılacağı bölümü değiştirerek, yaygın kullanımın dışına çıkar. Aynı zamanda, tekerlemede gerçekleşen eylemin anlatıldığı gibi son bulmadığını anımsatarak anlatının alışılmış düzenini bozar. Benzer bir durum şu mısralarda da görülür:

*Aynı ırmakta iki kez yıkandım  
Aynı çıktığımda gene aynı ırmaktan  
Herakleitos'un tuttuğu havluyla kurulandım (MB: 33)*

Herakleitos'un *aynı nehirde iki defa yıkanamazsın* sözünün doğru olmadığını ifade etmek için şair, ironik bir anlatımı seçer. Metinlerarası yöntemlerden parodiye de örnek gösterilebilecek bu mısralarda da kabul görmüş bir gerçeğin tersi bir durum anlatılır.

İronide sosyal veya siyasî birçok konu işlenebilir. İronist çoğu zaman toplumsal bir aksaklık olarak öne çıkan durumları eleştirme gereği duyar. Fakat eleştirileri doğrudan dile getirmek yerine mizaha başvurur. Mungan'ın şiirlerinde bu türden ironilere de rastlanılır:

*başkalarının yoğurduğu  
kendimin ağusunu sızdırıyorum*

*belki bir peyzaj kim bilir kaçınıcı çocukluktan?*

*Üç kitap sonra Marksist oluyorum*

*Bir klik seçip kendini kanıtlamanın kolaylığında (MB: 73)*

Metal şairi, toplumda birkaç kitap okuyarak aydın veya Marksist olduğunu iddia edenleri eleştirirken ironiden faydalanır. Şairin aslında kastettiği birkaç kitap okumakla Marksist olunamayacağıdır. Şair, var olan bir durumu doğrudan eleştirmek yerine ironinin gücünden yararlanır. Böylece karşı olduğu ve düzeltilmesi gerektiğini düşündüğü problemlili durumu, ironik anlatımla ve sanata dönüştürerek dile getirir. *Metal* kitabındaki *Sayaç* şiirinde ise toplumda yozlaşmayı aynı anlatım tekniği ile ifade eder:

*Şimdi sıra sende*

*İmge olma oğlum insan ol*

*Sol kaşını kazıt önce*

*Birkaç uçuruma takıl*

*Çükünü göster birkaç kişiye rahatla*

*Bütün bu jelatin kuşatma altında*

*Bir teması olmalı hayatının, bir şiir sayacın*

*Yoksa vehimler şantaj, işaretler şifre*

*Yabancılar düşman, bakışlar gözaltı vesaire...*

*Dolaşıma lehimlenmek istediğin yerde*

*İlk sığınak: Paranoyayla Ateşkes! (MT: 27)*

Burada seslenen kişinin genç birisi olduğu anlaşılmaktadır. Sol kaşını kazıtmasının veya mahrem yerini başkalarına göstermesinin istenmesi, toplumsal değerlerden bir sapma olarak değerlendirilebilir. Her ne kadar şair, yerleşik değerlerin sanatçının özerkliğine engel olduğunu iddia etse de yozlaşmanın da tehlikeli olduğu düşüncesindedir. Seslendiği kişiye *imge olma insan ol* şeklinde bir çağrıda bulunmakta ama hemen ardında *sol kaşını kazıt, çükünü birkaç kişiye göster*



*rahatla* diyerek tavsiye ettikleriyle çelişen ifadeler kullanır. Şairin kastetmek istediği ile anlattığı arasında bir zıtlık bulunur. Bu mısralarda güçlü bir ironinin olduğu söylenebilir.

İronik anlatım, genellikle edebiyatçının dış dünyaya karşı güvensizlik duygusu içinde olması ve var olan hakikatlerden şüphe duyması neticesinde başvurduğu bir tekniktir. Postmodern metinlerdeki ironik anlatımın geleneksel ironiden ayrıldığı bazı noktalar vardır. Geleneksel ironik anlatımlarda ironist var olan durumun öyle olmadığını ima ederek muhataplarını uyarır. Muhataplar, olup bitenin farkına vardıklarında ironi amacına ulaşır. Postmodern metinlerde ironinin amacına ulaşip ulaşmaması önemli değildir. Çünkü postmodern söylemde, sanatçının mesaj verme kaygısı bulunmaz, o sadece bir şeyleri gösterir. Mungan'ın *İkinci Hayvan* kitabındaki *Kiralık Metaforlar* şiirinde sıralanan cümlelerde ne tür bir mesaj vermeye çalıştığı net değildir:

*Cumartesi Pazar pasaport sorulmuyor doğuyu batıya bağlayan  
benzetme sanatı köprüsünde açık gümrük azıcık doğuya açılmak  
isterseniz yeni Şahmeranlarımız geldi, inan olsun daha yeni işlenmiş  
pulları çil çil üzerinde, sonra Anka kuşlarımız var çeşitli boylarda,  
ayrıca kavanozda küllerini de veriyoruz isteyene, her ateşe ve her devre  
dayanıklı Semender de bulunur bizde, gökyüzü yetene otuz kuş birden  
veriyoruz, hem arzu edersiniz Van gölü canavarı bile yaparız sizin için,  
hatta yeni olduğu anlaşılmasın diye azıcık eksiltebiliriz etini, imgesini;  
eski dilde bir nüfus kâğıdı veririz kendisine (İH: 87)*

Şahmeran, Anka kuşu, Van gölü canavarı gibi gerçekte olmayan canlıların pazarlandığı bir dükkân yoktur. Şair, pazarlamacının pazarlama yöntemlerini hafife alıyor olabilir ya da hayali canlıların bir dükkânda satılmasının garabetini de göstermeye çalışıyor olabilir. Alıntılanan yerde ironik bir anlatımla var olan durumu ortaya serdiği kesindir. Çünkü gerçekte olmayan canlıları pazarlamaya çalışmak ironik bir durumdur.

Mungan'ın şiirlerinde, yukarıda verdiğimiz örnekler gibi daha birçok ironik anlatımın kullanıldığı bölüm bulunur. Şair, postmodernistler gibi var olan durumun

aksini ima ederek dünyanın içinde bulunduğu durumu tartışmaya açar. Genellikle metinlerarası tekniklerden faydalandığı şiirlerinde ve toplumsal eleştirinin yoğun olduğu şiirlerinde ironik anlatıma başvurur.

### 3.2.2.2. Parçalı Anlatım

Postmodern sanat estetiğinin temel özelliklerinden biri olan parçalılığın, anlatım tekniklerine de yansıdığı görülür. Parçalı anlatma tekniği, birbirinden kopuk bölümlerin aynı şiirde kullanılmasına dayanır. Postmodernistler, eklektizme dayalı bir sanat anlayışını benimsedikleri için eserlerinde farklı ve kimi zaman birbiriyle uyuşmayan bölümleri bir arada kullanırlar. Bu durum eserlerinin bütünlük göstermemesine sebep olabilir. Mikail Söylemez, postmodern şiirde parçalı anlatma tekniği ile ilgili şunları söyler:

Postmodern şiirdeki anlatı durumu, kısmen de olsa-hedeflenmiş bir belirsizlik üzerinden varlık kazanan anlatının, imgenin de etkisiyle kapalı açık ve fakat takip edilemeyen bir şiir kurgusu üzerinden belirlediğini söyleyebiliriz. Postmodern şiir söz konusu olunca, her mısradan ya da her bölümde yeni bir hikâye ile karşılaşmak mümkün görünüyor (Söylemez, 2014: 32).

Murathan Mungan, genellikle parçalı anlatıma pek başvurmasa bile önemli birkaç şiirinde bu teknikten faydalandığı görülür. *Metal* kitabındaki *BİS* şiirini parçalı anlatım tekniği ile yazmıştır:

*Maske ölmek isteğidir sevgilim  
takma yüzlerle yaşamak kendi tarihimizi  
büyük kopmalar gerekiyor büyük hayatlar için  
Kötülük her çağda din değiştiriyor  
unutmanın borçları ödeniyor  
ruhun imkânları adına  
Kundakçı laser yakıyor jeneriği  
Şairler gibi sözcüklere tapıyoruz bu dilsiz dünyada  
anlam ve kelimelerin içinde bulunduğu koma  
prova ediyor başka yüzyılların aynalarında  
her kip kullanım hattında buruşuyor*

aşk yoksa ölüm de yok  
boşlukta kenetlenen ilk buluşma  
çekimine girdiğimiz  
tarihin parçalayamadığı çekirdek  
Hiçbir oyun sonuna kadar masum kalmaz  
bunca reel yaşanırken cinnetin enkazı  
Metropoller hem İhtilal hem Devlet  
el değmeden ayıklanmış ruhun bütün kanalları yayına hazır  
oysa dehşet yatıyor derinliklerimizde  
dans bittiğinde birimiz ölecek  
Gümüş Kurşun hangisine sıkılmalı?  
geniş tut bu dansın adımlarını  
içimdeki demir kelebek  
başkalarının gözlerini kamaştırın  
savaş boyalarıdır imgenin dolaşımında  
bulmaca kayıtlarına Siyah Kare  
hikayeler kendi yasalarının içinden geçtikçe

kramp içindesiniz  
yaygın vahşet günlük ölüm over dose  
geçişlerde öldürülmüş toplumsal hayvan  
siste gözlerimizin önünde tozlaşıp kaybolurken Rüzgar Kâhini  
kamaşırsın kendi derinliğinden  
zamanın çözülen simgelerinde  
binlerce tılsım yaratır ancak bir tutkuyu

ortalamanın iktidarı bizi böylesine öldüren sevgilim  
mülkiyetin içeriğindeki zulüm  
tedavüldeki jestler bizi almıyor  
neyle astarlanırsak yanmayız yüksek fırınlarda  
maske kırlarda kaldı kalp kırgınları  
borakstı kırlarda kaldı kalp kırgınları

*hiç kimseye bundan başka çıkış yok!*

*bak bu son ekspres hızlı metro*

*son yanma aralığı*

*bir yer vardır iyi masalların sonunda*

*Disko ritmiyle: Uuuvv...Uuuvv...Uuuvv.. (MT: 108-109)*

Bu metin, *Metal* kitabındaki diğer şiirlerden alınmış parçaların değiştirilmeden bir araya getirilmesi ile oluşturulmuştur. Bir araya getirilen parçalar, her ne kadar bütünlük gösteriyor gibi görünse de ilk kullanıldıkları bağlamlarından koparılmışlardır. Bu şiirde postmodern söylemle uyumlu bir şekilde farklı parçalar bir araya getirilerek eklektik bir yapı oluşturulmuştur. Mungan, *BİS* şiiriyle kitabının bütününe ilişkin bir göndermede bulunma niyetinde olduğunu, metnin tek başına anlamlı bir bütün oluşturma çabasında olmadığını ve onu *cover*<sup>42</sup> mantığı ile yazdığını söyler (SK: 185). *Bis* genellikle konserlerde bir şarkının beğenilen bölümünün sanatçı tarafından tekrar söylenmesidir. Şair, *Metal* kitabında beğendiği mısraları bir araya getirerek böyle bir şiir meydana getirmiştir. Ne var ki bu şiirin anlamca bir bütünlük oluşturduğu söylenemez.

Mungan, *İkinci Hayvan* kitabında *Soru Sağaltmaları* adlı şiirinde de parçalı anlatım tekniğini kullanır. Birbirinden bağımsız kırk bölümden oluşan bu metinde, farklı konularla ilgili sorular sorar. Genellikle yaşadığı çağ ile problem yaşayan birinin sorduğu sorular şeklinde kurgulanan bu parçalarının bütünlük oluşturmadıkları görülür. Şair, sanattan sibernetiğe, fizikten 68 ruhuna kadar birçok konuyla ilgili soru sorar. Fakat sorular arasında bir bağlantı kurmadan onları sadece art arda sıralar. Şiirin sonunda ise herhangi bir yere varmadığını belirterek parçalı anlatımın neden olduğu belirsizliği daha da pekiştirir.

Parçalı anlatıma başvuru bir şiir de *Mırlıdandıklarım* kitabındaki *Öteki Mithosu*'dur. Şair, *Stüdyo Kayıtları* adlı deneme kitabında bu şiirinde parçalı bir anlatıma bizzat başvurduğunu şöyle anlatır: "*Mırlıdandıklarım*'da yer alan 'Öteki Mithosu' adlı uzun şiirim, parçalanmadan söz ederken şiirin kendi gövdesi de parçalı biçimde kurulur. Kimi kitaplarımın çatılma modelleri bile bir anlamda parçalanma

<sup>42</sup> Cover bir müzik terimi olarak kullanılır. Bir şarkıcının bir şarkısını yeni bir yorumla seslendirmesi anlamına gelir.

üzerine kuruludur” (SK: 97). Esasında aynanın parçalanmasından başlayarak hayatın parçalılığını anlatmaya kalkışan şair, metni birbirinden kopuk parçalar şeklinde meydana getirir. Ayna imgesinin çağrışımlarının üst üste vermesi, metnin bir bütünlük sağlamasını engeller.

### 3.2.2.3. Karşıtlık

Karşıtlık (İng. opposition), anlamca birbirine karşıt olan sözcükleri bir arada kullanarak başvuru olan anlatım tekniğidir. Fakat sadece karşıt anlamlı sözcüklerin bir arada kullanılması yeterli değildir, aynı zamanda metnin anlamca zıtlığı barındırması gerekir. Mungan’ın şiirlerinde bu türden bir anlatım tekniği ile yazılmış bölümlere rastlamak mümkündür:

*üç zamanlı denize batıyor kadirga*

*üç zamanlı denizden çıkıyor kadirga (YG: 72)*

Şair, zıt anlamlı olan *batmak* ve *çıkma* kelimelerini aynı yerde kullanarak karşıt bir anlatıma başvurur. Şu mısralarda da zıt anlamlı sözcüklerin baskın olduğu bir anlatım tekniğini dener:

*ne zaman, nerede bir şey yitirsek*

*burada bulacağımızı sanırdık (YG: 81)*

Zıt kelimelerin kullanılmadığı ama metnin anlamının bir karşıtlık barındırdığı bölümler de vardır:

*İletişim iletişim dedikleri kıldan bir köprü*

*Ya kurulur ya kurulmaz*

*Her kelam’a meyil verme*

*Ya anlatır ya anla(t)maz (MB: 74)*

Şair, iletişim etkinliğinin çelişkilerini anlatmak için kelimelerin olumsuz hallerinden faydalanır: *kurulur-kurulmaz*, *anlatır-anl(t)maz*. Parçada zıt kelimeleri

kullanmadığı halde karşıt olguları bir arada verir. *Dağ* kitabındaki *Çağır, an* şiirinde de benzer bir anlatımı tercih eder:

*dağ çağırır seni*

*ama dağ çağırmaz (D: 59)*

Dağın çağırması ve dağın çağırmamasının aynı yerde kullanılması karşıtlık oluşturur. *Dağ* kitabında *Kavuşma* şiirinde de anlam açısından bir karşıtlık bulunur:

*Geçit vermez insan insana*

*dağdan az dağdan fazla*

*sıra sıra yalnızlık*

*sıra sıra kalabalıklarda*

*dağıla dağıla (D: 43)*

Mungan, bu şiirinde günümüz insanının birçok kişiyle etkileşime girmesine rağmen yalnız olduğunu ifade etmek ister. Hem kalabalık bir ortamda olan hem de yalnızlık çeken birinin çelişkili durumunu anlatır.

#### **3.2.2.4. Betimleme (Tasvir)**

Bütün edebî türlerde olduğu gibi şiirde de betimleme veya tasvir (İng. description) denilen anlatım tekniğine sıkça başvurulur. Aslında sanatın özünü oluşturan unsurlardan biri tasviridir. Edebiyat da diğer sanat dalları gibi bir şeyleri dile getirmeye çalışır. İster bir olay anlatılsın, ister bir ruh hali anlatılsın ifade edilmek istenilen tasvir edilmeden algılanamaz. Bu açıdan yaklaşıldığında tasvir, edebiyatçının vazgeçilmez anlatım tekniklerinden biridir.

Tasvirin edebiyatta kullanma biçimleri türden türe değişir. Romancılar, romanın doğası gereği uzun tasvirleri tercih edebilirler, oysaki şairler şiirin doğası gereği kısa ama etkili tasvirleri denerler. Mungan'ın şiirlerinde etkileyici tasvirlerin bulunduğu söylenebilir. *Yaz Sinemaları* kitabındaki *Kısa Metraj Bir Yaz için Filim Metinleri* şiirlerinde, geyiğin başını anlattığı bölüm şairin başarılı tasvirlerine örnek olarak verilebilir:

*Şöminenin üstünde bir geyik başı -avlanmamış ama hep avlanacakmış gibi bakan, hatta avcısını bir hayli andırmakta bakışları, yarası hâlâ döşünde duran, ya da en azından hâlâ karanlık ve sık bir ormanın umudunu içinde taşıyan bir geyik başı silkinip şöminenin üzerindeki yerinden dağlara koşacakmış gibi duran o geyik başı- (YS: 24)*

Mungan, çocukken evlerine dağda yakalanmış bir geyik getirilir. Bu geyiği bir süre yaptıkları kafeste tutarlar daha sonra onu bırakırlar. *Paranın Cinleri*'nde şair olayın devamını şöyle anlatır: “Daha sonra benden gizli, o geyiği hasretini çektiği yurduna geri gönderip, yerine ‘doldurulmuş’ bir geyik koymuşlar. Bu değişikliği anlamayan ben, gene eskisi gibi geyiğin karşısına geçip saatler boyu onu seyrediyordum” (PC: 7). Alıntıladığımız şiirdeki geyik tasvirinin şairin çocukluğundan kalma imgeler ile ilişkili olduğu apaçık ortadadır. Şair, geyiği tasvir ederken benzetme sanatından faydalanır ve bu tasvir ile geçmişte yaşadığı bir olaya göndermede bulunur.

Tasvir aslında bir tür somutlaştırma sanatıdır. Şairler, özellikle ruh hallerini veya soyut durumları anlatırken tasvirten faydalanırlar. Böylece dış çevredeki unsurlar ile kurulan atmosfer, ruh hallerinin estetikleştirilmesine yardımcı olur. Bu türden tasvirler, Mungan'ın şiirlerinde sıkça yer alır. *Mırıldandıklarım* kitabındaki *Bir Yılın Son Günleri* şiirinde şu parça bu türden bir tasvire örnek gösterilebilir:

*Pazarın orda ev*

*Ahşap, iki katlı*

*Üst katın penceresinde bir kadın*

*Yaşlı ama sanki yaşlılık yüzünün anlamını*

*Bir fesleğen saksısı duruyor hemen yanı başında*

*Belli ki yalnızlığını onunla süslemiş, ortak etmiş hayatına*

*Pencerelerde rengi atmış basma perdeler*

*Camlarda pus, buğu*

*Sanki fark etmiş gibi bir bulutun penceresine kadar sokulduğunu (MDM: 28)*

Şair, pazarın yakınlarında iki katlı ahşap evde tek başına yaşayan yaşlı bir kadının halini tasvir eder. Evle ilgili unsurları yaşlı kadının yalnızlığı ile ilişkilendirerek anlatımı zenginleştirir. Kadının yanında duran fesleğen saksısını onun yalnızlığı ile bütünleştirmesi, güçlü bir betimleme örneği olarak değerlendirilebilir.

İyi bir tasvir, tasvir edenin gözlem gücüne bağlıdır. Çünkü tasvir aynı zamanda dışarıdaki dünyayı gözleyerek anlatmaktır. Nitekim tasvir; bir olayı, durumu veya karakteri fiziksel açıdan anlatmak anlamına gelir. Bu açıdan ele alındığında kurmaca metinler için tasvir uygun bir yöntemdir, fakat duyurmaya dayalı metinler yani şiir için uygun bir yöntem değildir. Şairler tasviri şiir sanatına uygun hale getirmek için alışılmamış bağdaştırmalar gibi bazı dil oyunlarından faydalanır. Bu türden bir tasvir örneğini Mungan'ın *Metal* kitabındaki *Damasko* şiirinde görmek mümkündür:

*Orada, erimiş şamdanlar altında*

*Kendi küresinin imgesinde yaşıyor*

*Falina kendi baktığı cam fanusunda*

*Zarif hareketlerle düzeltiyor*

*Sönmüş uykuların üstüne kapanan eteklerini*

*Oturuyor damasko koltuğuna*

*Bir daha bir daha bir daha*

*Medea'dan ödünç zehirli giysisi*

*Prova ediyor başka yüzyılların aynalarında*

*İçini görüyor: ermiş kalay parlaklığında (MT: 42)*

Koyu ile gösterdiğimiz yerler alışılmamış bağdaştırmalardır. Şair tasvir ettiği kişinin durumunu anlatırken kelimeleri yaygın dilde kullanıldıklarına göre metne yerleştirmez. Böylece hem yaygın dilden kopar hem de tasvire dayalı anlatımı şiir metnine uygun hale getirir.



Mungan'ın şiirlerinde yukarıda verdiğimiz örneklere benzer birçok tasvire dayalı parça bulunur. Bunların hepsini incelememiz tezimizin amacını aştığı için sadece bu örneklerle yetindik.

### 3.2.2.5. Öyküleme

Bir anlatma tekniği olan öyküleme de betimleme gibi daha çok kurmaca eserlerle ilişkilendirilir. Hasan Boynukara, öykülemenin bir dizi olayı veya gerçeği nakletme ve aralarında bağlantı kurma işi olduğunu söyler (1997: 187). Bu tanıma göre öyküleme tekniği, şiir sanatı için uygun değildir. Fakat öteden beri şiirde öyküleme tekniğinin şairler tarafından kullanıldığı görülür. Mikail Söylemez, modern[ist] şiire geçilirken şiirde bir şeyleri hikâyeye etme durumunun yerini imgeye bıraktığını ifade ederek somut verilerin giderek kapalılık ve imgeye dönüştüğünü iddia eder (2014: 32). Modernist ve postmodern şiirin imgeye dayandığı ve kapalı bir anlatımı tercih ettiği doğrudur, fakat hikâyeye etmeyi tamamıyla bıraktığı yanlıştır. Öyküleme tekniğinden faydalanıp imgeye dayalı, kapalı bir anlatım meydana getirmek mümkündür. Mungan'ın şiirlerinde bu türden mısralara rastlanılır. *Eski 45'likler* kitabındaki *Bodrum Ölmesi* şiiri imgelerin yoğun olarak kullanıldığı öyküleme tekniğiyle yazılmıştır:

#### ***Ölüyordu Bodrum***

*ve ben kara bir deniz ayyaşı*

*harami gölgelerle hovarda rengim*

*sabaha doğru taşıyamadım ellerim*

*bir utanç iki yanımda*

***adımlarım yaşamışlığın pervasız mührü***

*ölüsünün ardından gidiyordum usulca*

*sen, sahi sen hâlâ susuyordum usulca*

*takalar dönüyordu*

*biliyordum, yoktun. (E45: 12)*

Koyu ile işaretlediğimiz yerlerde okuyucunun zihninde değişik türden çağrışımlar uyanabilir. Şair, Bodrum’da geçirdiği bir yaz tatilinde sevgilisinden ayrıldıktan sonra hissettiklerini öyküleme tekniği ile anlatır. Bunu yaparken de ruh halini imgelerden faydalanarak tasvir eder.

Postmodern şiir de geleneksel ve modern şiir gibi geçmişte yaşanmış olayları, tarihî şahsiyetleri veya kutsal kitaplarda geçen hikâyeleri anlatabilir. Böyle durumlarda ilk önce başvurulan anlatma tekniği öykülemedir. Mungan, *Yaz Geçer* kitabındaki *Alabalık ile Siyambalıği* şiirinde Hz. Nuh’un kıssasından bir bölümü öyküleme tekniği ile anlatır:

*Bir tek balık alınmadı*

*Nuh’un Gemisine*

*Sudaydı o*

*İçindeki suda*

*Tehlikenin içindeki suda (YG: 42)*

Postmodern şiirde, türler arasında geçişlerin yaşandığı gözlemlenir. Şairler, farklı türlerle özdeşleşen biçim özelliklerini şiirde kullanabilirler. Ayrıca daha çok kurmaca türler kullanılan anlatım teknikleriyle şiir de yazabilirler. Mungan’ın *Yaz Sinemaları* kitabındaki *Parçalar* bölümünün altıncı şiiri hem biçim olarak hem de anlatım tekniği olarak kurmaca metinlere benzer:

*Her öğle sonrası giderdim oraya. Biri kaşarlı, biri sucuklu iki tostla, bir soğuk cola söyledim. Hiç değişmezdi ismarladığım şeyler. Sanki böyle yaparak bir şeyleri koruyordum, bir şeyleri tarihe çeviriyordum. Taşradan yaz tatiline gelen toy çocukların anı biriktirme telaşındaydım. Tutuk, çekingen bir telaştı bu. Kendini belli etmiyordu. Ben akraba evinde kalıyordum (YS: 80)*

Alıntıladığımız parçada şair, Ankara’da üniversite öğrencisiyken sürekli gittiği büfede yediği tost ve içtiği kolayı anlatır. Bu şiirde, başından geçenleri estetikleştirirken öyküleme anlatım tekniğini tercih eder. Yaşadıklarıyla ilgili birçok

anıyı eserlerine aktaran şair, kişisel yaşamın edebiyatın temel malzemelerinden biri olarak görür. Bu malzemeyi yazınlaştıırken değişik türden anlatım tekniklerinin olanaklarından faydalanması gerektiğini belirtir.

Mungan'ın şiirlerinde, öyküleme anlatım tekniği ile yazılan birçok bölüm bulunur. Bazen başında geçenleri, bazen tarihî bir olayı bazen de kutsal kitaplarda geçenleri hikâye ederken söz konusu anlatım tekniğine başvurur. Öykülemeye dayalı anlatım tekniğini kullanırken zaman zaman kapalı bir dili tercih eder, kimi zaman da olayları sadece nakletmekle yetinir.

### 3.2.2.6. Diyalog

Genellikle öyküleme anlatım tekniği ile birlikte kullanılan bir anlatım tarzı olan diyaloga roman, hikâye, tiyatro gibi edebî türlerde sıkça başvurulur. Kurmaca metinlerde karakterlerin karşılıklı konuşması anlamına gelen diyaloga zaman zaman şairler de başvururlar. Mungan, bazı şiirlerinde ancak kurmaca bir metinde rastlanılabilecek tarzda diyaloglar kullanır:

*Geçen gün Figen telefonda bana:*

*“aşk var mı?” dedi*

*“yok”, dedim*

*“aşk sana çok yakışıyor” dedi (...)*

*“keşke olsa,” dedim*

*olacak yerlerim azaldıkça*

*sızım sızım (BYUG: 16)*

Şair, kimi şiirlerinde *dedim/dedi* ifadeleri kullanılarak oluşturulan diyaloglara da başvurur. Bu tür diyaloglara daha çok halk şiirinde rastlanır. Mungan'ın halk edebiyatından da beslendiği göz önünde bulundurulursa bu diyalogları tercih ederken halk şairlerinin etkisinde olduğu söylenebilir. *Mırıldandıklarım* kitabında *Bir Yılın Son Günleri* şiirinde bu türden bir diyalog vardır:

*dedi: bitti mi bu sevda?*

*dedim: biz bitirmesek kendi bitecekti nasılsa*

*dedi: öyleyse yeni yılda mutluluklar dilerim sana*

*dedim: acıyla, acıyla (MDM: 27)*

Kurmaca metinlerde diyalogların önemli işlevleri bulunur. Himmet Uç, kurmaca metinde iki tür diyalogun olduğunu söyler. Birinci türden diyaloglarda taraflar fikirlerini savunmak niyetindedirler. İkinci tür diyaloglar da ise herkes birbirini tamamlayarak iletişime geçer (Uç, 2006: 115). Mungan, bu türden diyaloglardan ziyade bilgi alışverişine dayanan diyalogları kullanır. Onun diyaloglarında kurmaca metinlerde olduğu gibi çatışma unsurları bulunmaz. Diyalogları, geçmişte yapılan bir sohbetin yazıya aktarılmış halleri gibidir. Bu yüzden şiirlerinde daha çok öyküleme biçimde verilen diyaloglara rastlanılır. *Mürekkep Balığı* kitabındaki *Yeni Dalgacı Mahmut* şiirinde bu örnekte bir diyalog mevcuttur:

*tam yanımdan geçerken tuttum kolunu*

*“Bırak ağbi ya, işim var.” Dedi*

*“Kaç zamandır ne yapıyorsun yau?” dedim*

*“bilirsin eskiden gökyüzü boyardım, şimdiyse beyazperdeyi”*

*“Gene mi mavi?” diye soracaktım tam, aklıma geldi:*

*Şimdilerin raconu mor külhani. (MB: 42)*

Bu mısralarda okuyucu, şairin başından geçen bir anının anlatıldığı hissine kapılabilir. Hatta şiirden alınmış bir parça olduğu belirtilmediği takdirde kurmaca bir metne ait olduğu düşünülebilir. Mungan, daha önce de belirttiğimiz üzere türler arasında sürekli geçiş yapan, bir türe has olan teknikleri başka türlerde kullanan bir sanatçıdır. Bundan ötürü şiirlerinde daha çok kurmaca metinlerle özdeşleştirilen diyalog gibi anlatım tekniklerine sıkça rastlanır.

Şairin bazı diyaloglarında anlamca bir bütünlüğün olmadığı gözlemlenir. *Solak Defterler*'deki *Palettteki soru* şiiri iki mısralık bir diyalogdan oluşur:

*-Renklerin en tanımışı?*

*-Hangi şaire göre? (SD: 143)*

Bu şekilde verilen bu şiirin öncesinin ve sonrasının olduğu düşünülebilir. Birinci mısradaki ifadeler soru anlamı taşımadığı halde soru olarak anlaşılmış ve ikinci mısradaki soruyla karşılık verilmiş. Fakat diyalogun anlamlı bir sonucunun ve başlangıcının olmaması metinde belirsizliğin ortaya çıkmasına yol açmıştır.

### **3.2.2.7. İç Monolog**

İç konuşma veya kendi kendine konuşma anlamına gelen monolog, tiyatroya ait bir kavramdır. Monolog, “tiyatro eserinde, oyuncuların birinin kendi kendine/tek başına yaptığı uzunca konuşmaya verilen addır” (Karataş, 2007: 325). Romancılar, hikâyeciler de bu teknikten faydalanarak kahramanlarını kendi kendilerine konuştururlar. Bu yüzden bir roman ve hikâye terimi olarak monolog yerine iç monolog veya iç konuşma ifadesi kullanılır. Todorov, kurmaca metinlerde iç monologun duygusal ve değerlendirici söylemlerle örüldüğünü söyler. Ona göre iç monolog isim cümlelerini, eksilteli deyişleri, şimdiki zamanı, cümledeki sözcüklerin sıralarının değiştirilmesini bir araya getiren bir konuşma biçimidir (Todorov, 2008: 61).

Şiir sanatında, yazar özne diğer edebî türlere göre daha fazla kendisiyle konuşur. Zaten şiir sanatının doğası, şairin kendi duygularını öncelikle kendine anlatması üzerine şekillenmiştir. Bu yüzden hangi türden olursa olsun, her şiirin belli açılardan bir tür iç monolog olduğu söylenebilir. Özellikle kimi şiirlerde, şairin kendisine hitap ettiği net bir şekilde anlaşılır. Bu türden şiirlerin iç monolog yöntemiyle yazıldıkları söylenebilir. Mungan, *Mürekkep Balığı* kitabındaki *Ölçüm Hesabı* şiirini iç monolog tekniği ile yazmıştır:

*Evet umutsuzum*

*Evet umutsuzum*

*Koşullarınızın vaat ettiği umutların*

*Ufkundan başlıyor umutsuzluğum (MB: 34)*

Todorov'un iç monolog hakkında söylediği özellikleri bu mısralarda görmek mümkündür. Yükleme isim olan cümleler, eksilteli deyişler, söz diziminin değiştirilmesi bu mısralarda mevcuttur. Şairin karşısında birinin olduğu belli değildir, adeta içinde birilerine seslenmektedir. *Timsah Sokak Şiirleri* kitabındaki *Yalnızlık* şiirinde iç monolog tekniğinin kullanıldığı daha net anlaşılır:

*ben ne zaman yalnız kaldım, bilmiyorum*

*ne tuhaf, vaktim olmazdı*

*Yalnızlığı bunca bilirken*

*Kendimi hiç yalnız sanmazdım*

*Çevremde hep birileri vardı,*

*Ben hep birilerinin yanındaydım (TSS: 12)*

Şair, yalnızlık olgusunu bildiği halde yalnızlığı daha önce yaşamamıştır. Kendisi yalnız kaldığında adeta uykudan uyanmış gibi olup bitenlerin farkına varır. Sarsıntı verici bu durumun kendisinde yarattığı etkiyi yine kendisine anlatarak çözümlenmeye çalışır. İç monolog, yukarıda verdiğimiz örneklerden de anlaşıldığı üzere genellikle şairin kişisel problemleri söz konusu olduğunda başvurulan bir anlatım yöntemidir. Şair, kendine seslenerek *gizli ben* dediği yönleri ile irtibata geçmeye, onları keşfetmeye gayret eder. Bunu yaparken de genellikle duygusal bir atmosfer oluşturur. Ayrılık, kırgınlık, kopukluk, yalnızlık gibi durumlarda, duygusallaşır ve kendi kendine konuşur. *Oyunlar İntiharlar Şarkılar* kitabında *Hey Joe!* şiirinde, Joe denilen kişiden ayrıldıktan sonraki durumunu kendisiyle konuşarak anlatır:

*ah şimdi Joe burada olsaydı, diyorum. Joe şimdi burada*

*olacaktı ki, diyorum.*

*Bazen sarhoşken, kalabalığın içinde yüksek sesle söylüyorum adını, ya da birinin kollarındayken, bazen pencereyi açıp, sokaktan geçiyormuşsun gibi ardından sesleniyorum, hep başkaları bakıyor yukarıya. Ben, gülümseyerek, gitti, diyorum, yakalayamadığım gitti. Sahi gittin mi Joe? Yoksa hiç mi olmadın mı? (OİŞ: 90).*

Bu şiir, Joe'ya sesleniyormuş gibi bir izlenim verse bile şair, kendi kendisi ile konuşmaktadır. *ah şimdi Joe burada olsaydı, diyorum* ifadesinden de anlaşıldığı üzere kendine seslenir. Diğer monolog örneklerinde olduğu gibi bu şiirde de kişisel bir konu anlatılır. Benzer bir monolog örneği *Solak Defterler'*deki *Hadi!* Şiirinde yer alır:

*bir çocuğun sesinin hatırlattığı*

*yarım kalmış bir yaz resmini*

*tamamlar gibi yıllar sonra*

*Denize gidelim hadi, dedim*

*Albümdeki fotoğrafa (SD: 10)*

*Hadi!* şiirinde şair, albümünde çocukluğuna ait fotoğraflarına bakıp geçmiş hakkında kendisiyle konuşur. Arada bir fotoğraftaki çocukluğuna da seslenerek hatıralarını duygusal bir atmosferde aktarır.

### **3.2.2.8. Sıralama**

Sıralama, iç monolog ile birlikte şiirde sıkça başvurulan anlatım tekniklerinden biridir. Sıralama tekniği ile anlatımda, sözcükler art arda sıralanarak ve olabildiğince bir yargıya varmadan okuyucu şairin ruh iklimine çekilir. Şairin, şiir sanatındaki mahareti kullandığı sözcükler ve anlatım teknikleri ile yakından ilişkilidir. Şiirde, düz yazıda olduğu gibi sözcük kullanma keyfiyeti bulunmaz. Şairler, sözcükleri tasarruflu kullanarak anlatmak istediklerini en etkileyici bir biçimde dile getirirler. Sıralama yöntemi, bu noktada şairin şiir sanatındaki maharetini göstermesi bakımından önemlidir.

Mungan, görmenin de, anlatmanın da birçok çeşidinin olduğuna inandığı için şiirlerinde değişik türden anlatma tekniklerine başvurur. Sıralama tekniği ile anlatma onun şiirlerinde önemli bir yer tutar. Postmodern şiir de modernist şiir gibi göstermek, mesaj vermek kaygılarını bir tarafa bırakarak okuyucunun kendi kendine anlamlara ulaşmasını hedefler. Sıralamaya dayalı bir anlatım tam da bu işlevi görür.

Şairin *Mürekkep Balığı* kitabındaki *Başkalarının* şiirinde sıralama anlatım tekniği kullanılmıştır:

*Başkalarının aynalarının*

*Başkalarının labirentleri*

*Başkalarının leoparları, parsları*

*Başkalarının sırları*

*Gizemleri, hummaları*

*Kendi hayatlarında hiçbir sırrı olmayanların sır sır diye sayıkladıkları*

***Kaldırın*** otuz sözcüğü sözcüklerinden, ***sayın*** geride kalanları

*Ah başkası olmayanların başkasız karanlığı!* (MB 36)

*Kaldırın* ve *sayın* yargılarından dışında bu şiirde herhangi bir yargı bulunmaz. Art arda gelen sözcükler, okuyucunun zihninde bir şeylerin canlanmasını sağlar, fakat kesin bir yargı olmadığı için okuyucu farklı yorumlar da geliştirebilir. *Sahtiyan* kitabındaki *Yokiletişim* şiirinde ise hiçbir yargı bulunmaz:

*nicel hesapların sonsuz yeniği*

*kavramların, sözcüklerin, belirtilerin*

*her tür davranış biçiminin*

*kimseye yetmediği*

*ilişki mezbahalarında*

*bir kez daha son yakın çağ*

*bir kez daha gecenin gölgesine açılan*

*ve dizeleriyle sevdalarına nöbet tutan*

*kırbaç bedenli cinayet şairleri*

*(yokiletişimin şiir uçurumuna ittiği)* (STN: 72)



Burada okuyucu, sıralanan sözcüklerden ve sözcük gruplarından bir anlam çıkarabilir. Fakat sözcükler bir yargıya bağlanmadığından değişik türden yorumlar da geliştirilebilir. Şiirin sonundaki parantez dışında herhangi bir noktalama işaretinin olmaması anlatımın kesintisiz devam etmesini sağlar. Şair, sıralama tekniği ile anlatımı farklı şekillerde kullanır:

*cinsellik: bendeki libido: lingo lingo libido?*

*Hal ve gidiş: halsizlik ve gidemeyiş*

*Hayat bilgisi: hayatım roman!*

*Hüner ve beceri: orta ikiden terk*

*Niyetlilik durumu: kötü niyet! Kötü niyet!*

*Sanat anlayışı: penaltı, faul, ofsayt*

*Sarsak kötülük: şaka şaka! (MB: 87)*

Bu mısralarda da görüldüğü üzere üst üste bazı kavramların kendisinde ne gibi çağrışımlar uyandırdığını sıralayarak anlatır. Sıralamanın sağladığı ritim ile okuyucu kavram bombardımanına tutulur. Kavramlar ile ilgili yapılan açıklamaların çoğu saçmadır. Art arda verilen saçma bağdaştırmalar, şairin gerçeğe karşı tutumu hakkında da bazı ipuçları verir. Öncelikle Metal şairi, dünyayı ciddiyetsiz bir anlayışla değerlendirir. Klişeleşmiş yaşam formları yerine biraz uçarı, biraz anarşist bir tutum geliştirerek kendine yeni bir yaşam alanı oluşturur.

Murathan Mungan'ın şiirleri birer anlam taşıyıcısı metinler değildir, aksine anlam boşlukları barındıran metinlerdir. Onun kullandığı dil ve tercih ettiği anlatım teknikleri, yeni bir değer üretmekten ziyade var olan değerlerin birbirine eklenmesine hizmet eder. Mungan, halk şiirinden beslenir ama halk şiirinin diline yaslanmayan, divan şiirinden imgeler ödünç alan ama divan şiirinden oldukça uzak olan metinler yazar. İkinci Yeni şairleri gibi dilin mantığını bozarak farklı türden anlatım tekniklerini dener. Dil ve anlatım üzerinde yaptığı denemelere bakılırsa şairin postmodern söyleme yaklaştığı söylenebilir. Postmodern sanat estetiğinde olduğu gibi şiirlerinde, dili anlam taşıyıcısı bir araç olarak kullanmak yerine dile anlam üreten bir mekanizma olarak yaklaşır. Bu yüzden dil üzerinde kişisel denemelerde

bulunur. Değişik türden anlatım tekniklerini de kullanarak geleneksel şiirin düzenini bozar. Diğer edebî türler ile özdeşleşen anlatım tekniklerini şiirlerinde dener ve şiirin anlatım açısından eklektik bir yapıya bürünmesini sağlar.



### 3.3. DENEYSELLİK

*Herhangi bir esere girmek için tek bir kapı yoktur*

(Gilles Deleuze)

Deneysel şiir, şiir metnlerinin içeriği ve biçimi üzerinde bazı denemelerde bulunarak yeni imkanların aranmasıyla ortaya çıkmış bir olgudur. Bir şiirin deneysel kategorisine girebilmesi için şairin biçimsel veya anlamsal bir denemeye girişmesi gerekir. Bu açıdan yaklaşıldığında deneyselliğin, metne dayalı bir girişim olduğu iddia edilebilir. Şairin kişisel denemeleri bir metin oluşturmuyorsa ve alışılmış şiir algısını bozmuyorsa orada deneysellikten söz edilemez. Dizelerin parçalanması, yazının imkanlarından faydalanarak görselliğin öne çıkarılması, noktalama işaretlerini kullanarak yeni anlatım yollarının denenmesi, deneysel şiirin başlıca özelliklerindedir.

Deneysel şiirin kapsamı çok geniş tutulmuştur. Figüratif veya görsel, somut, sessel şiirler de deneysel başlığı altında toplanır. Bunun nedeni, şiirin kalıplaşmış biçimlerinin dışındaki her türlü müdahalenin deneysel ile ilişkilendirilmesidir. Deneysel şiir, günümüz şiirinin önemli bir kolunu oluşturmasına rağmen tanımı üzerinde bir fikir birliğine varılmamıştır. Şiirde deneysel olarak isimlendirilen girişimlerin benzerlerinin geçmişte zaten var olduğu, bu yüzden deneysellik diye bir akımın olmayacağı düşüncesi, kimi araştırmacılar tarafından dillendirilir. Buna rağmen 1960'lardan itibaren edebiyat araştırmalarında deneysel şiir olgusunun modernizm ve postmodernizm ile ilişkilendirilerek incelendiği gözden kaçmaz.

Şairlerin kalıplaşmış anlatım tekniklerinden vazgeçip yeni anlatım tekniklerine başvurmalarının sebeplerinin aydınlatılması, deneysel şiir olgusunun anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Orhan Koçak'a göre şairi deneye zorlayan, devralınmış biçim ve içeriklerin çözülmesinin sonucu oluşan güvensizlik ve yetersizlik duygusudur (1992: 27). Otomatikleşmiş şiirsel algının yıkılması anlamına gelen deneysellikte, esas olan sanat yolu ile var olan şiirsel biçimi dönüştürmektir. Rus Biçimcilerinden Victor Şklovski, eylemlerin alışkanlık haline gelmesi ile algının otomatikleştiğinden söz eder. Sanat farklılaştırma tekniği ile bu

otomatikleşmiş algıyı yıkar. Sanatın tekniği var olan biçimi anlaşılabilir kılar, anlamayı güçleştirir ve anlamının süresini artırır (Todorov, 2010: 76-78). Şair, var olan şiirsel algıların dışına çıktığında garip bir yapı meydana getirebilir. Zaten deneyselliğin hedefi okuyucuyu daha önce alışık olmadığı biçimlerle buluşturarak eserin anlamına hemen varmasına mani olmaktır. Böylece okuyucu, eser üzerinde kafa yoracak ve eser ile olan etkileşimi artmış olacaktır.

Cecil Maurice Bowra, *Yaratıcı Deney* adlı çalışmasında, şiirde deneyselliğin modernizmin ürünü olduğu fikrini paylaşır. Bowra'ya göre çağdaş şairler, var olan yeni durumları anlatmak için yaratıcı deneye girişirler. Yaratıcılık tamamen dolaysız, araçsız ve genelde hiç alışılmamış bir durum olduğundan şair hissettiğini, hissettiği gibi açıklamaktan korkmamalı ve anlaşılma gibi bir endişe taşımamalıdır (Bowra, 1993: 13). Bundan dolayı deneysellik, şairin yerleşik anlayışların dışında bir şiir yazmaya giriştiği yerde başlar. Oysaki Türkiye'de deneysellik sadece birtakım görsel denemeler veya bazı sembollerin kullanılmasıyla eş değer görülmüştür. Halbuki şairin yeni bir anlatım yolu geliştirmesi veya daha önce yaygın olmayan bir dil ve üslup geliştirmesi de deneysellik çerçevesinde düşünülür. Erhan Altan, bir şiirin deneysel olarak kabul edilebilmesi için metnin açık metin olması, biçimsel sınırların aşılması, hayat ile sanat arasındaki sınırların ortadan kaldırılması gerektiğini belirtir (2013: 23-25). Buna göre şairin, alışılmışın dışındaki her türlü girişimi deneysellik çerçevesinde düşünülebilir.

Kalıplaşmış ve gelenek haline gelmiş biçim ve anlatım teknikleri, şiir sanatının bazı yönlerden genelleşmesine yol açar. Özellikle aynı vezin, kafiye ve imgelerin birçok şair tarafından kullanılması şiir sanatını bireysellikten koparabilir. Bireysel girişimlerin olmadığı yerde deneysellikten söz edilemez. Gültekin Emre, deneysel şiirin alışılmış yaşama, yerleşik sanat değerlerine bir protesto olduğunu söyler ve bu şiir ile ilgili şu açıklamalarda bulunur:

Deneysel şiirin anlaşılma sorunu yok. Şairin ortaya koyduğu şiiri algılamak normal şiirlerden daha kolay değil. Görselin ve parçalanmışlığın dilini kavramak her şiir okuruna göre olmayabilir. Siyasal mesajlardan günlük yaşama göndermelerden tutun da, parçalanmış bir ayna gibi dizelerin dağılmasına, harflerin sürekli yer değiştirmesine uzanan farklı bir görsellik bizim algımızı zorlar ilkin (Emre, 2010: 2).

Görselliğin öne çıkarılması, şiir üzerinde birtakım denemelerde bulunarak yeni anlatım olanakları elde etme çabası sadece modernistlere ve postmodernistlere özgü bir davranış değildir. Özer Şenödeyici *Osmanlı'nın Görsel Şiiri* adlı çalışmasında divan şairlerinin birçok tarzda görsel denemede bulunarak görsellik ile şiirin anlamı arasında bir bağlantı kurduklarını belirtir. Fakat Şenödeyici, çalışmasının sonunda klasik şiirde, görsel şiiri amaç edinen veya sadece bu minvalde eser yazan bir şairin bulunmadığını, bu yüzden görsel şiirin bir akım haline gelmediğini belirtir (Şenödeyici, 2012: 184). Dursun Ali Tökel de *Deneysel Edebiyat Yönüyle Divan Şiiri* adlı çalışmasında divan şairlerinin kullandıkları sanatların deneysel başlığı altında değerlendirilebileceğini ifade eder (2010: 24). Gerek Şenödeyici'nin gerek Tökel'in çalışmasında anlaşıldığı üzere divan şiirinin deneyselliği bazı kriterlere göre belirlenmiştir. Eski şairler, her ne kadar birtakım denemelerde bulunsalar da genel sanat anlayışının içinde kalırlar. Oysaki modernist ve postmodern şiirde deneysellik bütünüyle bireysel tercihlere göre şekillenir. Bu yüzden eski şiirdeki deneyselliği, günümüz şiirinin deneyselliği ile karıştırmamak gerekir. Günümüz şairleri, yerleşik değerlerden bağımsız davranarak her şiirde yeni bir denemede bulunabilirler.

Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde deneysel girişimlerde bulunan birçok şair mevcuttur. Nazım Hikmet, bu şairlerin başında gelir. Dizeleri parçalayarak dile elastikiyet kazandıran ve ses ögesinden faydalanarak yeni olanaklar elde eden Nazım, Türk şiirinin modernizmi tecrübe etmesinde önemli bir yere sahiptir. Asaf Halet, Behçet Necatigil, İlhan Berk, Arif Dino, Ece Ayhan, Ercüment Behzat Lav deneysel türden şiir yazan önemli şairlerden bazılarıdır.

Günümüz Türk şiirinin önemli bir kolunu deneysel şiir oluşturur. Hatta bugün şiirde, deneyselliğin en fazla tartışılan konu haline geldiği bile söylenebilir. Efe Murat, Enis Akın, Serkan Işın, Melek Arslanbenzer, Aslı Serin, İbrahim Aladağ, Murat Küçük Çiftçi, Murat Süzer, Ömer Şişman gibi deneysel türden şiir yazan şairler, Türk şiirinde yeni bir dönemin açılmasını sağlamışlardır. İkinci Yenicilerle birlikte şiirin imgeye ve kelimeye dayandırılmasının ötesine geçmesi gerektiğini savunan bu şairler, bireysel denemeleri her şeyden önce gelmesi gerektiğini ortaya koydukları eserleri ile gösterirler. Utku Özmakas'a göre günümüzde deneysel

şairlerin temel hedefi, İkinci Yeni'nin şiirsel talebini kabul ederek onu aşmaktır. Fakat şiiri imgeden kurtararak biçimciliğe yaslamaya çalışan deneyci şairlerin, İkinci Yeni'yi aştıkları tartışma konusudur (Özmkas, 2010: 4). İkinci Yeni şairlerinin deneysel türden şiir verdikleri bilinir. Nitekim yukarıda sözü edilen şairlerin İkinci Yeni'nin mirasının üzerine oturdukları görülür. 1980 sonrasında gelişen Türk şiirinin, birtakım girişimlere rağmen henüz İkinci Yeni'nin şiir zevkinin dışına çıktığı iddia edilemez. Murathan Mungan da şiirlerinde deneysellik yönünden İkinci Yeni'nin ötesine geçememiştir.

Deneyselliğin postmodernizmin mi, yoksa modernizmin mi bir özelliği olduğu tam olarak netleştirilememiştir. Moderniteyle birlikte toplumsal hayatta ciddi dönüşümler yaşanır. Bu dönüşümler ilk olarak sanat ve sanatçıya yansır. Sanatçılar, değişen hayat ve kurulan yeni düzeni, geleneksel biçimlerle ve kalıplarla anlatmanın yetersiz olacağını düşünürler. Sanatta ve edebiyatta deneysel girişimler böyle bir düşüncenin ürünü olarak ortaya çıkar. Modern zamanlarda, şairler de diğer sanatçılar gibi değişim ve dönüşümden etkilenirler. Eski şairler, ilahî veya dünyevi aşk ile kendilerinden geçerek şiirlerini yazarlar. Böylece dış dünya ile bağı zayıf olan eserler ortaya koyarlar. Onlara göre dış dünya gerçeği örten bir perdeden başka bir şey değildir. Modernist şairler, eski şairlerin aksine sokağa inerek yaşanan dünyanın ve şimdiki zamanın şiirini kovalarlar. Bu yüzden, insan ve insan gerçeğini ele alırken psikolog, sosyolog, felsefeci gibi davranırlar. Somut gerçekliğin ise farklı yollar ve yöntemler ile anlatılabileceğini düşünerek metin üzerinde değişik tarzda denemelerde bulunurlar. Postmodernistler de modernistlerin yolundan giderek şiirlerinde değişik anlatım yollarına, farklı biçimsel denemelere başvururlar. Mutlak gerçeğin olmadığına inandıkları için şiirde sabit, kalıplaşmış biçimlerin olmayacağını savunurlar. Postmodern şiirde her türden deneysel girişimin olduğu gözlemlenir. Hatta deneysel girişimlerin çok farklı olması, postmodern şiirde deneyselliğin belli başlıklar altında incelenmesini zorlaştırmaktadır.

Deneysel şiir hareketleri, modernist şiirden postmodern şiire geçişte önemli bir basamak olarak değerlendirilir. Nitekim postmodern şiirin kökenlerini anlattığımız bölümde değindiğimiz üzere 1960'larda şiirde görülen deneysel hareketler, kimi araştırmacılar tarafından postmodern şiirin başlangıcı olarak kabul

edilir. Esasında modernist akım ile birlikte şiirin bireysel denemeler ile yeni anlatım olanakları doğuracağı keşfedilmişti. Geleneksel anlatım tekniklerini modernleşen hayatı ve şairin içinde bulunduğu yeni ruh durumunu anlatmakta yetersiz bulan modernistler, biçim ve biçimin şairin bireysel müdahaleleriyle değiştirilebileceğini gösterirler. Ali K. Metin, deneysel şiirin sözcükleri parçalayarak simge üretme potansiyelini tezahür ettirmek, bilinç akışı tekniği ile semantik dizgeyi deforme etmek, dilin göstergesel bağlamlarını ifşa ve imha etmek özellikleri ile esasen modern-avangart şiirin içinde olduğunu belirtir. Buna rağmen deneyselliğin, postmodern şiirde önemli bir yere sahip olduğunu ve ben-öteki karşıtlığına dayalı modern kurgu ve söylemleri bertaraf ettiği nispette postmodern olduğunu ifade eder (Metin, 2008: 420). Deneysel girişimler, postmodern şairler için bir tercih değil, adeta bir zorunluluktur. Jameson'un dediği üzere bugün estetik üretim meta üretimiyle bütünleşmiş durumdadır. Birçok ekonomik zorunluluktan dolayı bugün estetik ilerleme ve deneyselciliğe giderek daha fazla önem atfedilmektedir (Jameson, 2011: 33). Günümüz sanat tüketicileri gibi edebiyat okurları da farklılığı veya var olanların değişik şekillerde sunulmasını takip etmektedirler. Bu yönüyle deneysellik, sadece yeni anlatım imkânlarının bir arayışı olarak doğmamıştır, aynı zamanda okuyucuya ulaşmanın bir yolu olarak da geliştirilmiştir.

Murathan Mungan, şiirlerini yazmaya başladığı 1970'lerin sonlarından itibaren birtakım deneysel girişimlerde bulunur. Şairin 1980'ler ve 1990'larda yazdığı şiirlerinde deneyselliğin izlerini görmek mümkündür. Ona göre edebiyatta farklı türden denemelerde bulunarak eldeki geleneksel malzeme güncelleştirilebilir. Bunun için disiplinler ve türler arası geçilerden faydalanmak ve yazınsal türlerin sınırlarını zorlamak gerekir. Omayra şairi, *BİS* gibi bazı şiirlerini deney alanı olarak gördüğünü belirterek poetikasında deneyselliğin önemli bir yer tuttuğunu anlatır (SK:185). Her şiir kitabında farklı anlatım tekniklerini denediğini, değişik biçimleri kovaladığını bizzat kendisi söyler. Verdiği bir röportajda, bu yönünden dolayı çok eleştirilmesine rağmen kaleminin kostümlü bir kalem olduğunu, kalemini yazının çeşitli disiplinlerinde, türlerinde, farklı atmosferlerle giyindirmeyi sevdiğinden söz eder (Savcıoğlu, 2008). Bundan ötürü Mungan'ın diğer eserlerinde olduğu gibi şiirlerinde de değişik anlatım tarzlarına ve biçimsel özelliklere rastlanılır. Onun düşüncesine göre sanatta deneysel veya yeni olarak kabul edilen birçok girişim

zamanla eskir. Şair sürekli yeni denemelerde bulunarak ayakta durabilir. Türk şiirinde deneyselliğin hala bir problem olduğunu düşünen şaire göre gelenek haline gelmeden bireysel denemeler kabul görmemektedir:

Şiirimizin, hatta edebiyatımızın geleneğinde her çeşit yenilik, buluş, oyun, yeni teknikler, deneyler ve benzerleri, nedense başkaları tarafından da kullanılmaya, yaygınlaşmaya, dahası klişeleşmeye başladığı zaman kabul görüyor, onay alıyor, anlaşılıyor, ya da anlaşıldığı varsayılıyor. En bireysel sanatlarda bile bir türlü anonim kültürden kopamamanın verdiği bu kilitlenmeye karşı, geleneksel reflekslere seslenmeyen yeni tutumlar bir süre algı dışı kalabiliyor. Ben bu durumu, kültür hayatımız için tehlikeli buluyor, hâlâ ortak algının ve ortak tepki vermenin dışına çıkmadığımızın, bireysel ölçüler ve tutumlar geliştiremediğimiz edebiyat ve kültür dünyasındaki yansıması olarak alıyorum. Alıştığımız modeller ve tutumların dışında, yeni ve farklı bir şeyle karşılaştığımızda uğradığımız şaşkınlığı çoğu kez anlamadığımız bir şey karşısında aptal durumuna düşmemek için hayranlık göstermek gerekliliğiyle, ya da tamamen reddederek, yok sayarak karşılaşıyoruz (SK: 45).

Mungan, her sanat dalında olduğu gibi şiirde de bireysel denemelerin başboşluk olarak algılandığını, hâlbuki sanatın bireysel denemelerle büyük atılımlar gerçekleştirdiğini düşünür. Günümüzde şairin, yerleşik anlayışlarla şiir yazamayacağını, deneysellik yoluyla yeni durumlara ayak uydurabileceğini belirtir. Nitekim kendisi de şiirlerinde dil ve anlatım başta olmak üzere şiirin biçimine yönelik birtakım denemede bulunur. Bu denemelerden yola çıkarak onun postmodern sanat estetiği ile olan ilişkisi ortaya konulabilir. Biz bu bölümde görsellik, dil ve anlatım, noktalama ve yazım başlıkları altında Mungan'ın şiirlerindeki deneysel girişimleri inceleyerek konuyu daha anlaşılır hale getirmeye çalışacağız.

### **3.3.1. Dil ve Anlatım İle ilgili Deneysellik**

Şiirin malzemesi dil olduğu için şairin deneysel girişimlerinin çoğunun dil ve anlatım ile ilgili olması kaçınılmazdır. Alışılmamış bağdaştırmalar, dil sapmaları, farklı anlatım tekniklerinin geliştirilmesi, deneysellikle ilişkilidir. Çünkü şairin yerleşik formları yetersiz bulup yeni formlar geliştirmesi, değişik ifade tarzları denemesi, deneyselliğin başladığı nokta olarak kabul edilir. Bu açıdan yaklaşıldığında Mungan'ın şiirlerinde dil ve anlatım ile ilgili birçok denemenin mevcut olduğu gözlemlenir. Bir önceki bölümde işlediğimiz dil sapmaları,



alışılmamış bağdaştırmalar, otomat yazım deneysellik başlığı altında incelenebilir. Bu bölümde bu konuların dışında kalan ve doğrudan deneysellikle ilişkilendirilen dil ve anlatım özelliklerini tespit edip inceleyeceğiz.

Mungan'ın şiirde en fazla önem verdiği unsur dildir. Nitekim bireysel denemelerinin büyük bir kısmı dil ve anlatım ile ilgili olduğu görülür. Şair, kelimeleri veya cümleleri farklı anlamlara gelecek şekilde kullanarak yeni anlatım imkânlarının peşine düşer. Bu nokta Türk şiir geleneğinden ve Türk dilinin olanaklarından faydalanmayı ihmal etmez. Söz gelimi *Yaz Geçer* şiir kitabını tevriyeli bir söyleyişle hem yaz mevsimini hem yazma eylemini çağrıştıracak biçimde kullanır. Bu kitaptaki birçok şiir yaz mevsiminde yaşananlarla ilgili olmasına rağmen yazma eylemini çağrıştıran mısralarda bulunur. Kitabın başında bulunan şu dizeler şairin yapmak istediği ile ilgili ipucu verir:

*Yaz geçer yine gelir,*

*Yaz geçer iyi gelir sözcükler* (YG: 2)

Bu metinde farklı anlam alanlarını aynı anda kuşatmaktan kaynaklanan anlama güçlükleri bulunur. Şair, metnin bu yönünü bilinçli bir şekilde öne çıkararak okuyucunun zihninde değişik çağrışımların aynı anda uyanmasını sağlar. Nitekim Mungan, bu kitapta ses ve yazım başta olmak üzere değişik tarzda denemelere giriştiğini belirterek *Yaz Geçer* ifadesini tevriyeli bir biçimde kullandığını anlatır (SK: 49). Tevriyeli söyleyiş dışında, kelimelerin ses benzerliklerinden faydalanarak ritim yakalar veya okuyucunun zihninde yeni çağrışımların oluşmasına imkân sağlar. Özellikle *Mürekkep Balığı* kitabındaki şiirlerinde, ses unsurundan yararlandığı görülür. Bu kitaptaki *Çıtır Çıtır* şiirinde *çekirdek* sözcüğünü şöyle kullanır:

*Çekirdek çitleyen çekirdek aile* (MB: 31)

Mungan, televizyon kültürünün yaygınlaştığı çağımızda aile hayatını dört sözcükle özetler. Modern hayat ile birlikte ortadan kalkan geniş ailenin yerini alan çekirdek ailenin televizyon karşısındaki durumunu anlatırken ses öğelerinden faydalanır. Bir aliterasyon örneği olarak da kabul edilen bu mısraın benzerlerine

şairin diğer kitaplarındaki şiirlerinde de rastlanır. Bazı şiirlerinde ses unsurunu öne çıkarabilmek için anlamsız kelimelere başvurur:

*raspa raspa ras !*

*kafaya geçti tas!*

*masalı şeytana satıldı*

*sevdiğini başkası aldı*

*şarkısı rontlarda kaldı*

*raspa prenses (MB: 45)*

Burada pası ve boyayı çıkarmaya yarayan *raspa* sözcüğünden Türkçede olmayan *ras* sözcüğü türetilir. İkinci dizenin sonunda bulunan *tas* ve son dizede bulunan *prens*es sözcükleriyle *raspa* arasında ses benzerlikleri kurulur. Bazı şiirlerde bir kelimeyle ses açısından uyumlu olan sözcükler kullanılır:

*avlanırlar çağın koptuğu epistemedede*

*Horasan 'da hora tepen pis episteme (MB: 46)*

*Hora*, el ele tutuşularak müzik eşliğinde oynanan bir Yunan halk oyunudur. Şair, *Horasan* sözcüğünden hemen sonra *horayı* getirerek mısradaki ses açısından bir uyumun elde edilmesini sağlar. Ayrıca bilgi felsefesi anlamına gelen *epistemenin* içinde bulunan *pis* sözcüğünü aynı yerde kullanır. Şiirde bu türden denemeler cinas sanatı ile ilişkilendirilebilir. Fakat bu dizelerde kelime kullanımlarının birebir cinas türleriyle uyduğu söylenemez. Şair, birçok şiirinde olduğu gibi burada da geleneksel şiir formunun dışında bir form oluşturmaya çalışır. *Bazı Yazlar Uzaktan Geçer* şiir kitabındaki *Sızım* şiirinde ise *sızım* sözcüğünü tevriyeli bir şekilde hem hafif ve ince ağırlı biçiminde hem de bir şeylerden mahrum olma anlamında kullanır:

*sızım sızım*

*aşksızım (BYUG: 16)*

Böylece aşktan uzak kalan şair, aşksızlığını ve aşksızlığın verdiği ıstırabını aynı anda anlatır. *Mürekkep Balığı* kitabındaki *en çocukken öğretilen vazgeçmenin en basit şiiri* şiirinde başka kelimeler içerisinde bulunan bir sözcüğü kullanır:

*baktı çocuk eski oktu*

*baktı kadın para yoktu*

*baktı adam arkalarından*

*gitsinlerdi müşteri çoktu* (MB: 70)

Bu mısralarda şair, hem sözcük sapmasına hem kelime tekrarı ile oluşan deneyselliğe hem de cinas türünden bir deneyselliğe aynı anda başvurur. *Gitsinlerdi* yaygın dilde bulunmayan bir kelimedir ve sözcük sapması olarak kabul edilir. İlk üç mısran *baktı* kelimesi ile başlaması ise başka bir deneme olarak düşünülür. *Gelecek* kitabındaki *Kerim* şiirinde ise kalb sanatından faydalanarak değişik türden denemelerde bulunur:

*vedam açık*

*vadem saklı* (G: 42)

*veda* sözcüğündeki *a* ve *e* seslerinin yerleri değiştirildiğinde *vade* sözcüğü elde edilir. Bu kullanımın farklı bir türünü şu mısralarda görmek mümkündür:

*ağar ağudan duaya*

*vadeden vedaya geçer* (G: 76)

Murathan Mungan, dil ve anlatımla ilgili giriştiği denemelerde klasik ve halk şiiri geleneklerinden sürekli faydalanmasına rağmen bu iki şiir geleneğinin şiir estetiğine bütünüyle teslim olmaz. Yukarıdaki örneklerde görüldüğü üzere şairin birçok denemesi, divan şiiri estetiğini hatırlatır. Fakat şair, divan şiiri estetiğini, postmodern sanat estetiğine uygun bir şekilde dönüştürerek kullanır. *Yaz Geçer* kitabındaki dil kullanımı ve başvurduğu söz sanatlarının klasik şiiri hatırlattığının farkında olan şair, kişisel denemelerde bulunarak yeni bir anlatım geliştirdiğini şöyle anlatır:

Bu kitaptaki şiirlerin sesi, geri çekilen; içe, içine akan bir sestir. Ancak bilinen, alışlagelen klasik şiir okumalarının dışında okunduğunda, kendi sesini, tonunu, ruhunu vermektedir. Bu yüzden ağıdalı bir sesle, vurgulu bir tonla, sözcükleri uzatarak, içli görünerek değil, tersine soylu bir kırılgenlikle, gösterişsiz bir tutumla, konuşmaya yakın bir yalınlıkla okunduğunda, damarını okunur hale getirir (SK:57).

Şairin dil ve anlatım ile ilgili başvurduğu deneysel girişimlerin başında kelime ve dize tekrarları gelir. Kelime tekrarlarının çok farklı türlerinin olduğu görülür. Bazen bir mısradaki art arda, bazen ayrı dizelerde kelimeler tekrar edilir. Kimi zaman da şair, şiir metninin içinde okuyucuya bazı dizeleri tekrar etmesi yönünde uyarıda bulunur. Bazen de bir dizede üst üste kelimeleri tekrar ederek farklı bir denemeye girişir:

*ses sese isim isme kisip kisp ve semt semte benzer benzer duyarlığı* (MB: 46)

*Ses, isim, kisip, semt, benzer* sözcüklerini tekrar eden şairin, bir tür ritim yakaladığı görülür. Fakat anlam olarak tekrar edilen sözcüklerin metin içerisinde bütünlük teşkil ettikleri iddia edilemez.

Mısra başlarındaki kelime tekrarları en fazla karşılaşılan tekrarlardandır. Mungan, bu tekrarları da farklı şekillerde kullanır. Art arda gelen dizeleri aynı kelime ile başlatarak okuyucunun bu tekrara odaklanmasını sağlar:

*suçtu Pazar*

*suçtu su savakları*

*suç en içten eylemimiz*

*suç içimizdeki söndürülmüş aynalar* (MT: 58)

Deneysel şiirin bir özelliği de metnin bütünüyle imgeye teslim olmasını engellemektir. Şekillerle, kelime tekrarlarıyla veya noktalama işaretlerini değişik biçimde kullanarak metne müdahalede bulunan şairler, metnin anlam evreninin oluşmasında imgelerin belirleyici hâkimiyetine bazı açılardan son verirler. Mungan'ın şiirlerindeki kelime ve dize tekrarlarının böyle bir işlevinin olduğu iddia edilebilir. Yukarıdaki dizelerde bir imge olarak kullanılan *aynanın*, dört mısraın da *suç* kelimesiyle başlaması sebebiyle metindeki belirleyici fonksiyonu aşmıştır. Bazı

mısra başı tekrarlarında kelimeye herhangi bir ek getirilmez ve kelime olduğu gibi tekrar edilir:

***bir** evin bir çeyiz yolculadığı*

***bir** başlangıcın tarihi sanki*

***bir** ırmaktır*

***bir** kadının (OİŞ: 37)*

Şair, bazı şiirlerinde farklı biçimlerde tekrar ettiği kelimeleri birlikte kullanır. *Yaz Geçer* kitabındaki *Yalnız Bir Opera* şiirinde iki türlü kelime tekrarı bir arada bulunur:

*yaşamsa **yerli yerinde***

***yerli yerinde** her şey*

***şimdi** her şey doludizgin ve çoğul*

***şimdi** her şey kesintisiz ve sürekli bir devrim gibi*

***şimdi** her şey yeniden (YG: 28)*

Divan şiirinde bir dizenin son kelimesinin sonra gelen dizenin ilk kelimesi yapılmasına *iade* sanatı denir. Yukarıdaki mısralarda, iade sanatını anımsatan bir durum söz konusudur. *Yaşamsa yerli yerinde* mısraından sonra gelen *yerli yerinde her şey* mısraı iade sanatı çerçevesinde düşünülebilir. Son üç mısra ise *şimdi* sözcüğü ile başlatılarak ayrı bir denemede bulunulmuştur. İade sanatını hatırlatan bir kullanımda şöyledir:

*Hafızasız **lanetli evi***

***lanetli ev** sanıyorlar (BYUG: 22)*

Bu örneğin bir benzeri de *Solak Defterler*'deki *Yorgun, zinde* şiirinde bulunur:

*unutulanlar **aynı değil***

***aynı değil** hatırlananlar (SD: 12)*

Dağ kitabındaki *Elmas, Traş* şiirinde *bir* sözcüğü iade sanatını anımsatacak biçimde kullanır:

*konuştuklarınla **bir**,*

***bir bir** sustuklarınla (D: 31)*

Yaz Geçer kitabındaki *Kadırga* şiirinde ise mısra içi tekrarlamalar ile art arda gelen mısralarda yapılan tekrarlar bir arada verilir:

***tenim çöl benim çöl benim çöl***

*bedenimi linçine bırakıp*

***çekip giderim***

***çekip giderim***

***giderim***

***tenim çöl** (YG: 65)*

Şairin bilinçsizce sayıklamalarının yazıya geçirilmiş hali olarak gözüken bu mısralarda *ten*, *çöl* ve *gitmek* ifadelerinin çağrışımları öne çıkar. *Mürekkep Balığı* kitabındaki *Çıkmaz Şarkı* şiirinde bir dizenin sadece bir sözcüğü değiştirilerek tekrar edilir:

*Çıkmaz çocuk **şarkıları**....*

*Çıkmaz çocuk **sokaklar** (MB: 25)*

Şiir bu iki dizeyle başladığı gibi bu iki dizeyle de biter. *Metal* kitabındaki *Samuray* şiirinin ilk iki mısraı şiirin ortasında da tekrarlanır:

***Çünkü sen bir samuraysın***

***Çünkü o bir samuray** (MT: 39)*

Mungan, dizeleri tekrar ederken bazen de tekrar ettiği dizenin sonuna birkaç sözcük ekler:

***senelerce, senelerce evveldi***

*senelerce senelerce evvel **bir sonraki** (YG: 69)*

Şair, bazen de tekrar ettiği mısraın arasına bir sözcük ekler veya biraz değiştirir:

***Adında kan var!***

***Adında kan var bazı sokakların***

***Adında insan kanı vebali taşıyan sokakların** (İH: 89)*

Burada üç mısra da aynı kelime ile başlar. İkinci mısra da tekrar edilen dizeye iki sözcük eklenilir. Üçüncü mısra da ise dize değiştirilerek araya *insan* sözcüğü konulur. Kimi tekrarlamalar da ise hiçbir değişiklik yapmadan dize aynen yazılır:

*dağılmış düşler ormanı*

*dağılmış düşler ormanı*

*siz yaşayın şimdi (MT: 31)*

Mısra tekrarlarında kimi zaman bir sözcüğün sadece zamanı veya herhangi bir eki değiştirilebilir:

*Her seferinde burada **uyandım** Delfi'de*

*Her seferinde burada **uyanırdım** Delfi'de (G: 22)*

Bazen de mısraın bir sözcüğü eksiltilerek geri kalan kısmı bir sonraki mısra da tekrar edilir:

*küçük, kırık bir gülümseme **olarak***

*küçük, kırık bir gülümseme (YG:47)*

İade sanatının farklı türlerini Mungan'ın şiirlerinde görmek mümkündür. Mesela bir mısraın başındaki ilk kelime ile mısraın sonundaki kelimenin aynı olması gibi:

***bilim sanmadığımız bilim***

*sanat sanmadığınız sanat* (MB: 89)

Bu türden bir kullanım *Eteğimdeki Taşlar* kitabındaki *Göz, Mil* şiirinde bulunur:

*zaman böyle zaman*

*gece böyle gece* (ET: 36)

Bir mısraın ilk sözcüğü ile ondan sonra gelen mısraın son sözcüğünün aynı olduğu örnekler de rastlamak mümkündür:

*geçilir; buradan da bir yol vardır öteye*

*eşyadan esrara giden yolu kaç yılda geçtik; geçilir* (OY: 50)

Mungan, bazı kelime grubu tekrarlarında, kelimelerin yerini değiştirir ve aynı kelimelerin yan yana gelmesini sağlar:

*bir söz: insan gözdür, gerisi ceset*

*kainat aklıma karışır*

*kor ile kör arasında*

*baktığımda bir, bir bakmadığımda* (BYUG:51)

Şair, kimi zaman yerleri değiştirilen sözcükleri farklı mısralarda vererek farklı anlamlara ulaşır:

*sıcak yara*

*yara sıcak*

*ama her şey çoktan soğurmuş bir sis içinde* (G: 36)

Aynı kullanım, *Eteğimdeki Taşlar* kitabındaki *Siyahkâr* şiirinde de bulunur:

*siyahkâr hacim*

*hacim siyahkâr* (ET: 161)



*Erkekler İçin Divan* kitabındaki *kısıık çeşmeler* şiirinin son mısraı *tütüün ve tuz* bir sonraki sayfadaki şiirin ismi olarak yazılmıştır. Yine bu kullanımı da iade sanatı çerçevesinde düşünmek mümkündür.

*Eski 45'likler* kitabındaki *Bir Fotoğrafın Çocukluğu* şiirinde, bir mısradaki geçen kelime grubu sonra gelen mısradaki değiştirilerek farklı biçimde yazılır elde edilir:

***bir çocuğun kötürümlüğüdür taşıdığıım***

***bir kötürüm çocuktur içimde deniz*** (E45: 35)

Mungan'ın şiirlerinde değişik türden mısra ve kelime tekrarları bulunur. Bu tekrarları herhangi bir kategoriye koymak zordur. Nitekim deneyselliğin temel özelliklerinden birisi, şairin bireysel denemelerinin herhangi bir kategoriye göre sınıflandırılmamasıdır. Mesela *Timsah Sokak Şiirleri* kitabındaki *Derman* şiirinde üç mısra aynı kelimeyle başlar, sonra araya birkaç mısra girer ve yine aynı kelime ile başlayan bir mısra yazılır:

***Biliyorum, kimse derman olamaz düğümlenmiş koynuna***

***Biliyorum, yara gibi işliyor her ayrıntı***

***Biliyorum, çapraz ateş altında (...)***

***Biliyorum, denize baksam seni anlarım*** (TSS: 25)

*Yaz Geçer* kitabındaki *Yalnız Bir Opera* şiirinde ise bir dizide üç tane kelime art arda tekrar edilir ve kelimelerin arasına virgül yerine nokta (.) konulur.

***anımsamalıyım. anımsamalıyım. anımsamalıyım.*** (YS: 25)

Şair, bu dizide yerleşik şiir algısına iki yönden saldırır. Türkçe dilbilgisi kurallarına aykırı davranarak noktadan (.) sonra gelen kelimeye küçük harfle başlar. Bu türden bir kullanım yazım sapması olarak değerlendirilir. Ayrıca aynı kelimeyi üç defa üst üste tekrarlayarak bir denemede bulunur. Mungan, aynı şiirin farklı kısımlarında farklı tekrarlamalara gittiği de olur:

*bunu biliyor musun? Bunu biliyor musun? (...)*

*bu mümkünmüş gibi bu mümkünmüş gibi (MT: 65)*

Kimi zaman bir şiirin ilk kısmı ile son kısmını aynı yazar. *Omayra* kitabındaki *Armalar* şiirinin ilk ve son iki dizesi aynıdır:

*bazı sözler karanlıkta söylenir*

*bazı sözler hiçbir zaman (OY: 68)*

Tekrar edilen bu dizelerde, şair, eksiltmeye de başvurur: *Bazı sözler karanlıkta söylenir/bazı sözler hiçbir zaman (söylenmez)*. Günlük dilde de sıkça görülen bu türden kullanımlara şairin birçok şiirinde rastlanılır.

*Omayra* kitabındaki *Unutulmuş Bıçaklar* şiirinin değişik yerlerinde üç defa şu mısralar tekrar edilir:

*hey delikanlı*

*hey delikanlı (OY: 83)*

Yine *Eteğimdeki Taşlar* kitabındaki *Gemi ve Soba* adlı şiirinde şiirin ortasında iki farklı yerde şu mısra tekrar edilir:

*ordan oraya çocukluk*

*ordan oraya taşra (ET: 85)*

*Kum Saati* kitabındaki *Abdal ve Feodal* şiirinde ise art arda gelen dört dizenin ilk iki dizesinde farklı, son iki dizesinde farklı tekrarlar denir:

*diyar diyar gezersek*

*diyar diyar yazarsak döner mi geri*

*bizden içeri*

*bizden içeri (KS: 15)*

Şair kimi zaman şiirin ritim açısından zenginleşmesi için ses tekrarlarına başvurur. Böylece metin okuduğunda bir tür müzikalite elde edilir:

*gece yetim yemin yetim yol yetim*

*kimsem olsa bakmam çeker giderim* (G: 42)

Üç defa tekrar edilen *yetim* sözcüğündeki *m* sesi *yemin*, *kimsem*, *bakmam*, *giderim* sözcüklerindeki *m* sesiyle bir ahenk oluşturur. Bazen de zıt kelimelerden faydalanılarak kelime tekrarlarına gidilir:

*ileri-geri*

*ileri-geri*

*saatleri ayarlayan enstitülerde İhtilal* (KS: 91)

Mungan'ın en ilginç denemelerinde birisi, okuyucuyu yönlendirmesiyle ilgilidir. Bazı şiirlerinde okuyucuya seslenerek şiirin belli kısımlarını tekrarlamasını söyler. *Metal* kitabındaki *Sayaç* şiirinde ilk mısra *Şimdi sıra sende*'dir. Şiirin sonunda bu mısra şöyle tekrar edilir:

*Şimdi sıra sende*

*ve yeniden okunması gereken*

*ilk yedi dize...*(MT: 27)

Şair adeta bir müzisyen tavrıyla hareket ederek şiiri değişik bir boyuta taşır. Birçok şairin, şiirlerinde bazı yerleri tekrar ettiği bilinir, fakat şairlerin okuyucudan metnin belli yerlerini tekrar etmelerini istemeleri alışılmamış bir durumdur. Bu yüzden Mungan'ın bu tavrı deneysellik çerçevesinde değerlendirilebilir. Şair, yine *Metal* kitabındaki *İstasyon* şiirinde benzer bir yöneme başvurur:

*Disko ritmiyle: Uuuvv...Uuuvv...Uuuvv... (...)*

*Tekrar*

*2 Kez Tekrar* (MT: 35)

Mungan, sadece kelime ve dize tekrarları ile dil ve anlatım denemelerinde bulunmaz. Kelimeleri kullanma biçimleri ile de metin üzerinde değişik denemelerde bulunur. Söz gelimi metal şiirinde aynı anlama gelen ağı (ağı), sem ve zehir sözcüklerini art arda kullanması yeni bir terkip meydana getirdiği izlenimini verir:

*dolaşımdaki ağı*

*sem zehir* (MT: 67)

Şairin noktalama işaretlerini kullanırken dilbilgisi kurallarını göz ardı etmesinin böyle bir durumun ortaya çıkmasında etkili olduğu düşünülebilir. Bu türden anlatım örneklerine şairin birçok şiirinde sıkça rastlanır. Esasında o, dilin yerleşik kurallarıyla oynayarak veya dilin birtakım imkânlarından faydalanarak kendine yeni anlatım olanaklarını aralar. Bu türden dil kullanımlarının bir örneği, *Bazı Yazlar Uzaktan Geçer* kitabındaki *Aklın Sineması* şiirinde bulunur:

*içini çeke çeke*

*çek git buralardan* (BYUG: 25)

*İç çekmek* söz grubundan sonra *çekip gitmek* söz grubu getirilerek hem kelimelerin ses benzerliklerinden faydalanılır hem de anlatılmak istenilen daha vurgulu hale getirilir.

Şair, bütün şiir kitaplarının son mısralarının kendisi için önemli olduğunu söyleyerek bu mısralarda birtakım söz oyunlarına veya bazı göndermelerde bulunduğu vurgu yapar. *Yaz Geçer* şiir kitabının son mısraları şairin dediklerini doğrular niteliktedir:

*yaz bitti*

*yaz bitti*

*yüksek sesle söylüyorum bunu kendime*

*her yerde söylendiği gibi*

*yaz bitti*

*yaz bitti*

*hiçbir şey hiçbir şey*

*hiçbir şey*

*yalnızca üşüyorum şimdi (YG: 89)*

Üst üste tekrar edilen kelimeler, şairin ruh hali hakkında bazı ipuçları verir. Öncelikle yaz mevsiminin bitmesinden dolayı onun hissettiği üzüntünün, metne kelime tekrarlarıyla yansıtıldığı söylenebilir. Biten yazın ardından şair, bir şeyleri elinden alınmış bir çocuk gibi üzülen duygularını dışavurur. Ayrıca şiir kitabının sonunun geldiğini, yaz sözcüğünü tevriyeli bir yolla kullanarak anlatır.

Mungan, postmodernistler gibi metnin dili üzerinde oynamayı sever. Bunu bazen kelimeleri kısaltarak yapar:

*bkz. Tarihin piçlerinin bütün sayfalarına (STN: 36)*

*Bakınız* sözünün kısaltması olan *bkz.* ifadesi kendinden sonra gelen bölümün şiire ait olmadığı hissini uyandırabilir. Postmodern sanat estetiğinde, sanat olan ile sanat olmayan arasındaki fark ortadan kalkar. Bu anlayışın yansımalarını şiir metinlerinde görmek mümkündür. Postmodern şairler gazeteden, dergiden veya edebiyat dışı metinlerden aldıkları parçaları şiirlerine yapıştırarak farklı bir yapı meydana getirirler. Mungan da esasında yerleşik şiir algısında gariptenen ifadeleri metinlerine yerleştirerek değişik türden denemelere girer. Alışılmamış bağdaştırmaları kullanarak dilin anlatım imkânlarını genişletmeye çalışır:

*dağlanmaz dağılmazken geçen ten*

*seninle dağdım dağıldım ürperdim*

*kendi gövdemle ten dağını geçtim ben (OY: 96)*

*Dağ, dağılmak, dağlanmak* gibi kelimelerin oluşturduğu ses uyumu ile birlikte alışılmamış bağdaştırma olan *ten dağını* aynı yerde kullanan şair, hissettiği duyguları yeni ve farklı bir yolla dile getirir. Bazen kelimelerin ses benzerliklerinden faydalanarak alışılmamış bağdaştırmalar elde eder:

*ben unuttum kalbim sakladı seni*

*can unuttu cam sakladı seni* (ET: 52)

Şair, anlatımı renklendirebilmek için dil üzerinde farklı denemelerde bulunur. Kimi zaman kalp sanatında olduğu gibi bir kelimenin harflerinin yerlerini değiştirerek yeni kelimeler türetir:

*eczası cezası sızar derine* (ED: 106)

*Ecza* kelimesindeki *c* ve *e* seslerinin yerleri değiştirilerek *ceza* kelimesi elde edilir. Bu türden kullanımları sıkça başvuran Mungan, bazen de bir kelimeyi farklı bir kelimenin anlamını kastedecek şekilde metne yerleştirir:

*biliyorum aşka kimse yok*

*aşkın karanlık metali* (OPŞK: 53)

*Oda, Poster ve Şeylerin Kederi* kitabındaki *Aşkın Karanlık Metali* şiirinin teması yalnızlıktır. Şair, ayrılıktan ve yalnızlıktan sürekli bahsederek içinde bulunduğu ruh halini dillendirir. *biliyorum aşka kimse yok* mısraındaki *aşka* kelimesi *başka* kelimesini çağırıştırır.

Mungan, yaygın dilde kullanılan ifadeleri değiştirmeyi ve parçalamayı sever. Parçalayarak değiştirdiği kelimeler sayesinde okuyucunun metin karşısında sarsılmasını ve daha önce yaşamadığı bir estetik haz almasını hedefler:

*Ferhat'ın güzünden sözcükleri*

*Hem dağ kör, hem oğlu* (D: 51)

İkinci mısra da Köroğlu hikâyesine göndermede bulunan şair, *Köroğlu* sözcüğünü parçalayarak daha kuvvetli çağrışımlar elde eder.

Şair, anlatımın çeşitlenmesini sağlamak için dipnotlardan da faydalanmayı ihmal etmez. *Kum Saati* kitabındaki *Şafak İle Şahmeran* şiirinde, dipnot kullanarak bir mısraın yerine başka bir mısraın da konulabileceğini veya mısraın ne anlama geldiğini açıklama gereği duyar. *Bir ortadoğu masalı\** mısraının dipnottaki açıklaması *tarihin kulak dolgunluğu* şeklindedir. Mungan, yine aynı şiir kitabındaki

*Abdal İle Feodal* şiirinde *ey atından inen\** mısraına dipnot olarak *Zamanı geldi* ifadesini verir. *Damalı Giysi* şiirinde ise *evresinde ilk harfi suretine sırlanmış\** mısraının dipnotunda *Lacan'ın şiirinde upuzun dize* mısraını verir. *Kum Saati* kitabının birçok şiirinde dipnota başvurur. Bu dipnotların bazıları sadece kelimenin yerini alırken bazıları bütünüyle mısraın yerini alır. Kimi zaman da şair dizeleri dipnotta açıklama gereği duyar.

Mungan'a göre "dil yalnızca anlamla değil, çağrışımlarla da örülür. Çağrışımların kendi hayat hikâyeleri vardır" (189S: 8). Çağrışımları daha da öne çıkarmayı düşünen şairinin, bu doğrultuda değişik türden denemelere kalkıştığı gözlemlenir. Hatta her şiirinde farklı bir denemeye giriştiği bile söylenebilir. Alışılmamış bağdaştırmalar ve dil sapmaları, şairin dil ve anlatım ile ilgili en fazla başvurduğu denemelerdir. Bunların hepsini burada incelemek tezimizin amacını ve kapsamını aşacağı için yukarıda verdiğimiz örnekler ile yetindik.

### **3.3.2. Görsellik İle İlgili Deneysellik**

Modernist ve postmodern şiirde geleneksel şiirin dize, dörtlük, bent gibi biçim unsurları parçalanır. Şairler, sayfaları düzensizce kullanarak kimi zaman bir sayfada tek bir dize veya tek bir kelime yazarlar. Şiir dilini alışılmadık bir biçimde kullanan çoğu modernist ve postmodernist, karmaşık bir yapı meydana getirir. Böylece metnin içeriğinde görülen karmaşıklığı şekle de yansıtmiş olurlar.

Metnin şekilsel görüntüsünün deformasyonu olarak da incelenen görsel denemeler, değişen estetik anlayışlarla yakından ilgilidir. Postmodern söylemde, edebî türlerin alışılmış düzenlerinin, sanatçının özgürlüğünü kısıtlayacağı düşüncesi hâkim olduğundan biçimsel değişiklikler ve kalıpları kırmak bir tür zorunluluk olarak görülür. Mungan'ın da postmodern sanat anlayış doğrultusunda içerikte olduğu gibi biçimde de kalıpları kırmaya kalkıştığı görülür. Ona göre çağımızda, sanat yapıtında mutlak değer diye bir şeyden söz edilemez. Herkes içindeki sanat gücünü ortaya çıkarabilmek için disiplinler arası ilişkilerden faydalanarak yeni denemelerde bulunmaktadır (BKD: 105). Şairin düşüncesi dikkate alındığında şiirin şekilsel olarak parçalanması olumlu bir girişimdir. Nitekim şiirlerindeki mısraların

parçalanması, sayfaların değişik şekillerde kullanılması söz konusu düşüncelerin ürünü olarak değerlendirilebilir.

Mungan'ın şiirlerinde görsel denemelerle ilgili ilk göze çarpan, mısraların parçalanmasıdır. Şair, mısraları parçalarken farklı yöntemleri dener. Mesela *Yaz Geçer* kitabındaki *Alabalık ile Siyambalıği* şiirinde bazı mısralar metnin dışına doğru kayar:

*bir eldiveni uçurum*

*bir eldiveni yanardağ*

*söndürmez en uzun ay*

*en uzun deniz*

*en uzun seferler (YG: 39)*

Bu türden görsel denemelere incelediğimiz şiir kitaplarında sıkça rastlanır. Şair, bazen de bir merdiven gibi mısraları art arda sıralar:

*hâlâ yaşar*

*bir gecelik günahın*

*gizli mütarekesi (STN: 25)*

Mısraların bu şekilde sıralandığı denemeler çok olmasına rağmen asıl dikkat çekici olanı bir mısraın kelimelerin merdiven şeklinde yazılmasıdır:

*şehvetin amblemi*

*sim*

*ağacın*

*gizli*

*yapraklarına*

*ulaşılıyor*

*dokun*

*ve anlat bana şeylerin kederini (MT: 25)*



Mısraların bu şekilde yazılması sayfanın büyük oranda boş kalmasına yol açar. Ayrıca kelimelerin art arda sıralanması ve birden bir kelimenin satırın başına alınması göz hareketlerini de etkiler. Okuyucu göz ritmini bulmuşken birden *dokun* kelimesi satır başına getirilerek bu ritim kesilir. Kimi zaman kelimeler alt alta yazılarak farklı denemede de bulunulur:

*aldıkça*

*içine çektiğin*

*düşman*

*yaklaştığın*

*giydirilmiş rüya*

*bana meçhul sana malum*

*nefes gibi*

*aldıkça*

*aramızda soluyan*

*kor*

*ya etini soyun*

*ya zırhını kuşatan (D: 29)*

Mungan'ın başvurduğu şekilsel denemelerden bir tanesi de sayfa ortasında art arda sıralanmış mısralardan oluşur. Şair, aralara diğer mısralardan daha uzun birkaç mısra serpiştirerek değişik türden bir görüntü elde eder:

*krater uykusu*

*açılmamış kapıların susamından*

*kırk masal uyuduk*

*ot gecede büyüdü*

*dil başkasına geçti*

*zamansa lekeledi kendini (...)*

*yedi uyku kadar kırk oda kadar üç elma kadar masalların içinden geçiyor*

*yepyeni bir şiir okuyorduk*

*yepyeni bir düşünüyorduk*

*yepyeni bir dil buluyorduk (MT: 98)*

İlk mısraın uzun ondan sonraki mısraların da kademeli olarak kısaldığı örneklere rastlamak mümkündür:

*balığın karnındaki okyanus*

*hikayedeki tılsım*

*tekrardaki şiddet*

*gelecek*

*gelecek*

*gelecek (YG: 44)*

Tekrar edilen ilk *gelecek* kelimesi ile ikinci *gelecek* kelimesi arasında boşluk bırakılarak şiir metninin biçimsel olarak farklı gözükmesi sağlanır.

Kelime tekrarları ile oluşan görselliğin Mungan'ın şiirlerinde önemli bir yer tuttuğu görülür. Şair, bazen bir şiirini bütünüyle kelime tekrarlarından meydana getirir. *Timsah Sokak Şiirleri* kitabındaki *Ben Yorgunluğun Eli Olsaydım* şiirini üç defa alt alta tekrar edilen *giderim* sözcüğünden oluşturur:

*giderim*

*giderim*

*giderim (TSS: 61)*

Şairin en sevdiği ve en fazla başvurduğu biçim, dizelerin bölünmesiyle ilgilidir. Şair, dizeleri bölerken farklı teknikleri dener. Kimi zaman dizeleri böler ve böldüğü kısımları ayrı birer dize olarak verir:

*Çok oluyor değil mi, haklı kişisel doyumundan  
vazgeçeli,*

*Gramer tuzaklarına dayalı şah-mat tartışmalarına gönül  
indirecek yaşları geride bırakalı*

*Kavramları, terimleri yangın söndürme araçlarının  
güveniyle taşımaktan cayalı,*

*etiketleyip kaldırdığımız anladığımızın kavanozlarını  
kıralı, (MDM: 69)*

Bu türden dizeleri sıkça kullanan Mungan, bazı şiirlerinde mısralar arasında bir veya iki sözcük yerleştirerek değişik bir görsellik elde eder:

*anonim bakış için rehin verdiğimiz gözler*

*önünde*

*geçip giden yazıp duran söyleyip eyleyen*

*ben değilim*

*duru suyun arı mantığın dingin optiğin*

*önünde*

*görölmek görünmek gözükmek isterim (MT: 104)*

Mısralar arasına gelen bu sözcükler kimi zaman tire (-) işaretinin arasına alınır ve mısraların sonuna yerleştirilir:

*dondurmuş görüntüyü*

*-bir süre-*

*Görüntü: yeşil, kahverengi, laciverdi, ölü sarısı*

*-hepsi de küflü-*

*Ve gitgide paslanırken görüntü*

*Yazıları başlatmış*

-hiyeroglifle- (YS: 38)

Şair mısralar arasına boşluk koyduğu gibi bir mısram içindeki kelimeler arasına da boşluk bırakır. *Osmanlıya Dair Hikâyat* adlı kitabındaki *Kıssa XIX*'da, bu türden bir örnek bulunur:

*kanayan ağaçlardır. meydan savaşlarına utanarak ad veren  
ovalardı. nice ölümlere kirvelik eden  
ağaçlardır kanayan. celali isyanlardan* (ODH: 64)

*Metal* kitabındaki *Savaş Boyaları* şiirinde dörtlük şeklinde yazılan kısmın ikinci mısraı bir kelimededen oluşur. Üçüncü ve dördüncü mısraların sözcükleri arasında da boşluk bırakır:

*Vahşilikte vahşet değil, düş ve mahremiyet,  
vardı  
Hamlığın, saflığın bakışların  
Orman kadar ırmak kadar kendiliğinden* (MT: 89)

*Kum Saati* kitabındaki *Punk Lady ile Ümmisübyan* şiirinde ise bir mısraı oluşturan sözcükler, bir piramidi andıracak şekilde sıralanır:

*aynı aynanın çıkıp içinden*

*dağılır sokaklarına*

*hali,*

*vakti,*

*yerinde*

*iki kadın*

*biri punk lady*

*öteki ümmisübyan*

*yer değiştirir görüntüleri ürpertilerinden*

*bütün gardıropları (ve çağları) birbirine açılan* (KS: 52)

Şair, noktalama işaretlerinden faydalanarak da değişik görseller meydana getirir. *Punk Lady ile Ümmisübyan* şiirinde mısraların başına konuşma çizgisi (–), sonlarına ise üç nokta (...) getirir:

–keşke zenci olsaydık...

–birileri konuşsa...

–şu caz hiç bitmese...

–birbirimizi ölene kadar sevebilseydik... (KS: 55)

Görüldüğü üzere Mungan, mısraların alışılmış yazımlarını değiştirerek farklı türden görsel denemelerde bulunur. Onun şiirlerinde düzenli, sabit, tutarlı bir şiir biçiminin olmadığı söylenebilir. Her şiirinde farklı görsel denemeye girişmesinden ötürü görsel denemelerini kategorileştirmek zordur. Kimi zaman bir şiirinde birden fazla görsel denemeyi bir arada kullanarak şiirin kendine has bir görsellik meydana getirmesini sağlar. *Kum Saati*'ndeki *Altun ile İpek* şiirinde, şair birçok denemeyi aynı anda kullanır:

*ya kendi bedenine simyacı olan  
altunu takan, ipeği giyen*

*nereye gidecekti?.....*

*nasıl ki haram edildi erkeğe  
altun ipek.....*

*nasıl ki bedeni kuşatan ha-  
ritalara ipek yolları çizildi,  
altun ocakları dikildi. Sonra  
kervansaraylar, esir pazar-  
ları, kubbeli hammamlar, ka-  
razındanlar .....*

*kaplanla orman, ormanla  
gece, geceyle insan, insanla  
kendisi yer değiştirdi.....*

*bilsin diye mülkiyet tarihin özel  
günahlarını, açık erdemlerini*

*bilsin diye uğurluğunu  
ve lanetin şehvetini  
-ki siyah ve zambak-*

*tacir kentlerde işlenedursun diye  
kapların boz derisi  
bütün kaplanlar ormana çekildi.  
herkes gizine sindi.*

*her tebdil geceyi ipek, ölümü  
altun bildi.*

*her çağın ortasında yaşanan ortaçağ!  
Dönedursun yazılmış tarihlerin  
Çarkları, akbabaların leş sanatı  
Yağma, talan, kıyım almışken  
Beraberliklerimizin karasularını*

*altun takan, ipeği giyen..... hududa ve ateşe gidecekti. (KS: 73)*

Şiirin parçalarının dağınık olması, biçimsel olarak metnin bir bütün oluşturmadığı hissini uyandırır. İlk iki dizeden sonra sağdan mı yoksa soldan mı devam edileceğine dair bir işaretin olmaması, okuyucuyu tereddütte kalmasına sebep olabilir.

Noktalama işaretleri ve dil sapmalarından da faydalanan şair, bazı dizelerde kelimeleri parçalayarak sonraki dizelere parçaladığı kısımlarla devam eder. Modernist ve postmodern şiirde, mısralarla birlikte kelimeler de parçalanır. Böylece dil ve anlatımdaki vurgu, metnin gövdesinden metnin en küçük unsuruna doğru kayar. Parçalanan kelimeler ile alışılmışın dışında bir görüntü elde edilir:

*hayyam, haletî, Yahya Kemal  
akardoğusunda Dil'*

**im**

**-in**

(...)

*söz ortası birikmeye sakladığım in,*

**im**, Dil, doğusunda akar hâlâ

*ilk dinlediğim rubainin (G: 72)*

*Gelecek* kitabındaki *Rübai* şiirinde şair, *dilimin* sözcüğünü parçalayarak *-im* ve *-in* eklerini (parçalarını) birer imge şeklinde kullanır. Böylece hem gözün hem de anlamsal vurgunun bu parçalanan kısımlara yönelmesini sağlar.

Mungan, sadece mısralar üzerinde yaptığı denemelerle değişik bir görsellik elde etmez. Yazım noktasında da birtakım denemelere girişir ve metnin farklı bir biçimde görünmesine gayret eder. Kimi zaman bir şiirin tamamını, kimi zaman bir

parçasını büyük harflerle yazarak metnin farklı bir görüntüye sahip olmasını sağlar. Bazı şairlerinde, metnin bir bölümünü tamamen büyük harflerle yazar:

*TENİMİZİN TAŞBASKISI (STN: 111)*

*BİTERDİ PLÂK. DİSK BOŞA DÖNERDİ.*

*DÜŞLERİMİZ ÇARPIP GERİ DÖNEN SULARDI ŞİMDİ*

*BÖYLE ZAMANLARDA İLK SÖZÜ SÖYLEMEKTEN*

*KAÇINIRDI HERKES*

*SONRA BİRİ USULCA KALKAR, HERKESE ÇAY KOYARDI*

*ANIMSIYOR MUSUN? (MDM: 56)*

*AYNADAKİ ÖLÜ, ZEBRA CİNAYETİ, KANDAKİ TUZ, TİMSAH*

*SOKAĞI CİNAYETİ, PROFESYONEL KİN, SUÇ BAYRAMI, SUDAKİ YALAN, BENEKLİ KARANLIK, KUMUN SEYREK ZAMANI, CESEDİ SU AKARKEN BIRAK KÖPRÜDEN, KAN DURAĞINDA İNECEK VAR, TEK TABANCA, BAKIMSIZ BAHÇEDE BİRKAÇ ÖLÜ. (OİŞ: 84)*

*Mürekkep Balığı* kitabında üç dizeden oluşan *Esrarkeş Tekerleme* şiirinin ilk iki mısraı büyük harflerle yazılmıştır:

*BİR PEŞKEŞİN PEŞİNE TAKILIP PEŞKEŞ*

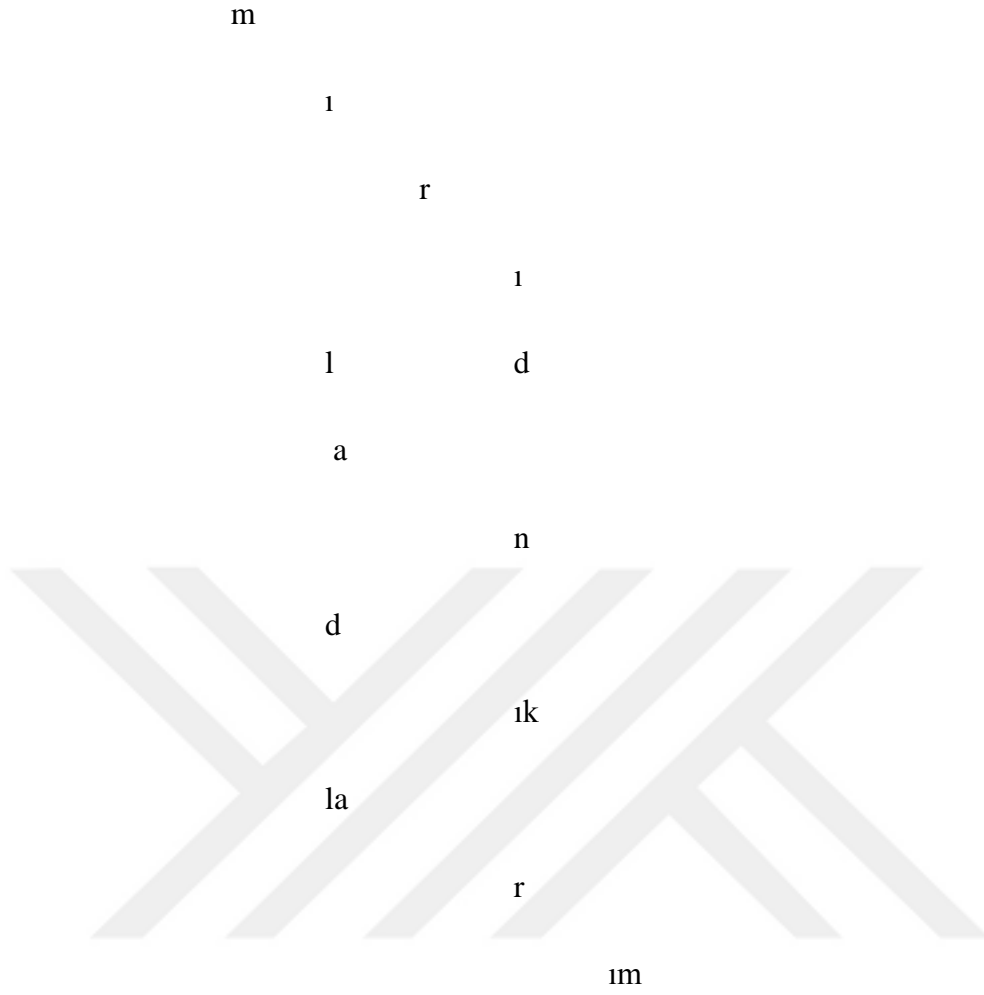
*ÇEKMENİN ÇEKİLİŞİNE KATILDIK*

*Peşkir tutmak çıktı talihimize (MB: 29)*

Şair, bazen de bir mısraın bir kelimesinin bütün harflerini büyük harflerle yazar:

*Site sinemasında DEVAMLIYDI filimler (YG: 81)*

Mungan, mısraları parçalayarak bir görsellik elde ettiği gibi bazen kelimeyi de parçalayarak değişik türden denemelere girişir:



Şair, *Mırıldandıklarım* kitabının ilk sayfalarında kitabın ismini bu şekilde parçalayarak okuyucunun *murıldanma* eylemini hissetmesini amaçlar. Onun bu denemesi, *konstelasyon* olarak adlandırılır. Konstelasyonda, “gözün kâğıt üzerinde dağılmış sözcükler arasındaki özgür hareketi sağlar” (Altan, 2013: 54). Farklı sayfalarda verilen parçalar aynı sayfada toplanılırsa yukarıda gösterilen yapı meydana gelir. Böyle bir denemede okuyucu kelimenin bütününe odaklanmak yerine parçalanmış kısımlara odaklanır. *Mırıldandıklarım* kitabıyla ilgili bir deneme de anlatım ile ilgilidir. Şair, kitaba yukarıdaki konstelasyon örneği ile başladığı gibi kitabı *murıldandıklarım* sözüyle bitirir. Bu kitapta yapmak istediklerini *Stüdyo Kayıtları*’nda şöyle anlatır:

Her şiir kitabımın son şiiri benim için önemlidir. Son dizesi... Son sözcüğü... Örneğin, *Mırıldandıklarım* adlı kitabımda bu adı taşıyan bir şiir yoktur, ama bütün kitabın “sesi”



mırıldanmanın pes perdelerine seyrederek kitabın adını gerekçelendirir. Ayrıca kitabın son şiirinin son sözcüğü de “mırıldandıklarım”dır; kitabı bu söz kapatır (SK: 20).

Metal şairi, yazı üzerinde değişik denemelerde bulunarak metnin dış görüntüsünü ilgi çekici hale getirir. Bazen kelimenin harfleri arasında boşluk bırakarak yeni bir görsellik elde eder:

### VARYETE PROGRAMI

*Facia-Dram-Komedi (MB: 38)*

*Mürekkep Balığı* kitabındaki *Tarihi Direklerarası için Bir Karşı Metin* şiirinin tam ortasında bulunan bu mısralar, bir yerden alınıp metne yapıştırılmış gibi durur. Esasında VARYETE PROGRAMI biçiminde yazılması gerekirken şair, harfler arasına boşluk bırakır ve altına programın özelliklerini belirten sözcükleri yazar. *Mırıldandıklarım* kitabındaki *Öteki Mithosu* şiirinde *görölmüşürler* sözcüğünün harfleri arasında boşluk bırakır:

*G ö r ü l m ü ş t ü r l e r .*

*Erken parçalanır çok odalı evlerde büyüyenler (MDM: 51)*

Şairin bu kelimeyi bu şekilde yazmasında kelimenin anlamını öne çıkarmak istemesinin ekili olduğu düşünülebilir. Nitekim şiirin bulunduğu sayfada ilk göze çarpan bu kelimenin farklı yazılmasıdır.

Mungan'ın şiirlerinde sürekli başvurulan bir deneme de parantez içi anlatımdır. Bölümler, cümleler, kelimeler, harfler arasına konulan parantezlerde şair, şiir içinde adeta yeni bir şiir yazar. Parantez kullanımına daha geniş bir şekilde noktalama işaretleriyle ilgili deneysellik bölümünde değineceğiz. Burada görsellikle ilgili olan parantez kullanımını ele alacağız.

Şair, *Sahtiyân* kitabındaki *Azatname* şiirine a) ile başlar ve şu mısralarla devam eder:

*(doğanın karnında sızı*

*bilen yok? yasak çiçekler mi yeşermiş*

*çok erkenmiş vakit*

*bilemezlermiş*

daha sonra araya dört parça metin yerleştirir ve şiire b) ile başlayan şu dizeleri ekler:

*vakt erişmiştir*

*belki bilinebilir* (STN: 51)

Araya giren kısımlar çıkarıldığında parantez içindeki mısralardan anlamlı bütün oluşturan bir metin meydana gelir. Mungan, bu türden parantez kullanımlarına sıkça başvurarak hem anlatım açısından hem de görsel açıdan bir denemede bulunur.

Deneysel şiirin bir özelliği de metinde birtakım simgelerin kullanılarak anlatıma yardımcı olunmasıdır. Bu türden denemeleri sıkça tercih etmese de Mungan, bazı simgelerden faydalanır. *İkinci Hayvan* kitabındaki *Soru Sağaltmalar* şiirinde her bir sorunun başına “°” simgesini ekleyerek görsellik sağlar:

°*Bir geçiş hayvanı olarak insan*

*Dediğimizde ne anlamalıyız*

*Kendileştirilmiş bir tarihle* (İH: 103)

*Dağ* kitabındaki 27 bölümden oluşan *Eteklerinde Çiy Taneleri* şiirinde şair, bölüm başlarına dağı da çağrıştıran Δ simgeyi kullanır:

Δ *varlık bir penceredir diğerine*

*geçişli geçişsiz*

*örtünmelerle* (D: 159)

*Eski 45'likler* kitabındaki bir şiirinin başlığı ise koyu üç noktadan (•••) oluşur:

•••

*binlerce boynun ilmeğinden geçiyor*

*bir yanlış mayıs sabahında*

*üç insan gövdesi*

*sabahın avuçlarına bırakılan*

*uzun ve yanlış bir tarihin*

*ezber karanlığından (E45: 25)*

Yine *Eski 45'likler*'de ÖLÜDOĞA şiirinde bölümler arasına koyu yazılan üç nokta (•••) bırakılır.

Kelimelerin bitişirilmesiyle ayrı bir görsellik elde edilebilir. Mungan'ın şiirlerinde birkaç yerde bu türden denemelere başvurduğu görülür:

*-yani poetik tarihin ilk çengelinin-*

*ondokuzuncüyüzyılromanlarının (YS: 17)*

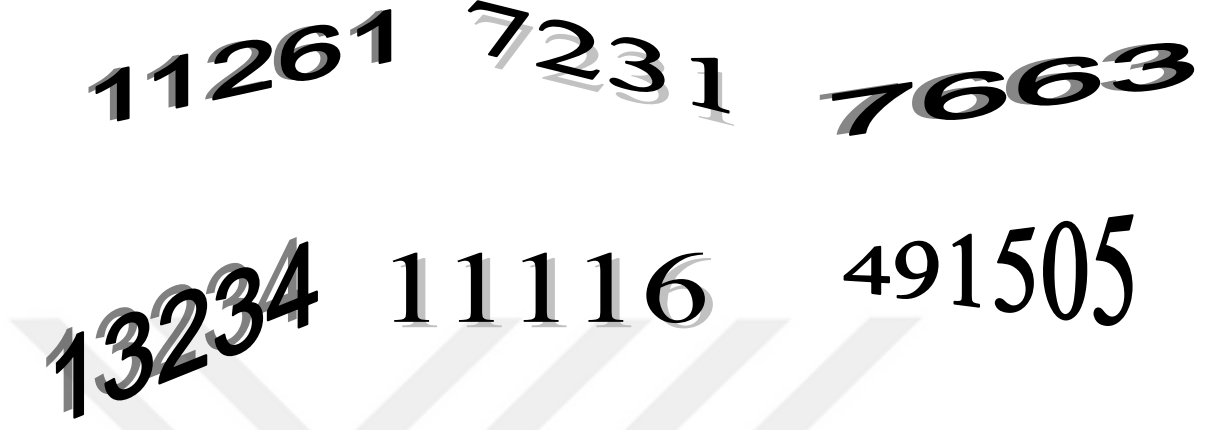
*şaşırmışken dörtyolağızıkıtaplığında (KS: 77)*

Görsel denemelerde şiir dışı unsurlar, önemli bir yer tutar. Genellikle şairler, afiş, resim, tabela, başlık gibi görselleri şiir metinlerine yerleştirerek değişik türden bir anlatım yolu geliştirirler. Şair, metinlerini meydana getirirken kimi zaman afiş, tabela gibi görsellerden yararlanır. *Yaz Sinemaları* şiir kitabının ikinci bölümünün on parçasının başına 9'dan başlayarak 0'a kadar sinema geri sayım şeridini yerleştirir:

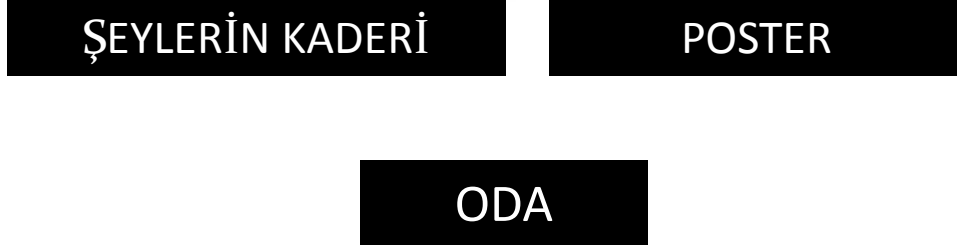


*Yaz Sinemaları* şiir kitabı, Mungan'ın genellikle gençlik yıllarında yaz aylarında gittiği sinemaları konu edinir. Şair, sinema geri sayım şeridini şiir parçalarının başına koyarak okuyucuda bir tür heyecan uyandırır. 9'dan 0'a doğru geri gelen şiirlerin nasıl son bulacağını merak eden okuyucunun, daha istekli okumasını tetikleyebilir.

Teknik imkânlar sanatta kullanıldıkça yeni üsluplar ve yeni denemeler de yaygınlaşır. Söz gelimi harfleri veya rakamları gölgelendirerek değişik bir görsellik elde edilebilir. *Omayra* kitabında bölüm başlıkları gölgelendirilmiş rakamlardan oluşur ve şu şekilde gösterilir:



*Oda, Poster ve Şeylerin Kederi* kitabında ise bölüm başlıkları siyah zemin üzerinde yazılan yazılar ile verilir:



*Oda, Poster ve Şeylerin Kederi* kitabında, konu Mungan'ın odasındaki posterler, kitaplar, afişler ve bunlar ile ilgili çağrışımlardır. Nitekim şair, bölüm başlıklarını afişlere benzeterek kitabın konusuyla uyumlu hale getirir. *Eski 45'likler* kitabında, kitabın konusuna uygun bir biçimde bölüm başlıklarını müzik albümleri kapağı gibi tasarlar:

\_\_\_\_\_  
LİSTE PARÇALARI (E45: 9)

\_\_\_\_\_  
LİSTELERE GİRMEYEN PARÇALAR (E45: 37)

\_\_\_\_\_  
YABANCI LİSTELERDEN (E45: 45)

Mısraların üst üste tekrar edilmesiyle elde edilen görsellik de Mungan'ın şiirlerinde vardır:

*bazı ırmaklar tükenmek için akar*  
*bazı ırmaklar tükenmek için akar*  
*bazı ırmaklar tükenmek için akar*  
*bazı ırmaklar tükenmek için akar*  
*bazı ırmaklar tükenmek için akar*  
*bazı ırmaklar tükenmek için akar*  
*bazı ırmaklar tükenmek için akar*  
*bazı ırmaklar tükenmek için akar*  
*bazı ırmaklar tükenmek için akar*  
*bazı ırmaklar tükenmek için akar* (ED: 69)

On bir defa tekrar edilen bir mısraın metnin anlamından ziyade görselliğine hizmet ettiği iddia edilebilir. Bu türden mısra tekrarları, aynı zamanda otomatik yazım tekniğiyle de ilişkilendirilir. Şairin sayıklamaları şeklinde düşünülen bu türden tekrarlara birçok yerde rastlanır. Mesela *Erkekler İçin Divan* kitabının *ferman* şiirinde *bazı ırmaklar öldükten sonra kavuşurlar denize* mısraları on bir defa art arda sıralanır.

Bazı araştırmacılara göre postmodern şiir, şiir dışı unsurların metinde kullanılması ile birlikte başlamıştır. Özellikle sürrealistler, tabela, reklam, afiş, poster, gazete ve dergi başlıkları gibi malzemeleri doğrudan şiir metinlerine aktararak deneyselliğe girişirler. Günümüz şairleri sürrealistlerin yolundan giderek şiir dışı unsurları metinlerine yerleştirirler. Bunu yaparken şiirin alışılmış görüntüsünü de bozarlar. Bu türden denemeleri Mungan'ın şiirlerinde görmek mümkündür:

*duvarlar: Jefferson Airplane, King Crismos, John Mayall, West, Bruce and Laing, Gratefull Dead, Chicago, Black Sabbath, Gary Glitter, Genesis, Nazareth, Santana, Slade, The Who, Sweet, David Cassidy, Donny Osmond, Emerson, Lake and Palmer, Alice Cooper, Crosby, Stills, Nash and Young, Marc Bolan, T. Rex, Status Quo, Melanie, Roxy*

*Music, Bryan Ferry, Pete Toenshend, Roger Daltrey, Ike and Tina Turner, Procol Harum, America, Focus, Elton Jhon, Gilbert O'Sullivan, Suzi Quatro, Eric Clapton, Yardbirds, Grand Funk Railroad, Led Zeppelin, George Baker...* (OPŞK: 63)

*Oda, Poster ve Şeylerin Kederi* kitabındaki *Düküm Günleri* şiirinde şair odasının duvarına astığı posterlerin ismini sıralayarak şiir metninin alışılmış görüntüsünü bozar. Bu şiirin devamında ise odasında bulunan kitapları ve kitapların alındıkları yılları art arda sıralar:

*dosyalar: ELMA (roman)*

*9 Mart 1979*

*TUNALI HİLMİ (roman)*

*31. 12. 80*

*TEZGÂH (roman)*

*1 Ocak 1979*

*(...)* (OPŞK: 65)

Günümüz şiirinde sayfanın görselliğinde boşluk bırakmanın önemli bir unsur olduğu göze çarpar. Şair, bu unsurdan olabildiğince faydalanmaya çalışır. Mesela onun *Erkekler İçin Divan* kitabındaki *kısa ferman* şiiri *nehir uzun sürer* mısraından oluşur ve sayfanın sonunda bulunur. Başlık ile mısra arasında büyük bir boşluk bırakan şair, bu yolla görsel bir denemeye girişir.

Mungan, şiir kitaplarının kapak ve sayfa tasarımlarını da değişik biçimlerde tasarlayarak görselliği öne çıkarır. Mesela *Eteğimdeki Taşlar* kitabının kapağını ve ilk iki sayfasını ortadan keser. Böylece kapakta bulunan yüzünün fotoğrafı ikiye bölünmüş olur. Şair, son şiir kitabı *Solak Defterler*'de de iç tasarım ile ilgili yapmak istediklerini şöyle anlatır:

Kitabın ruhunu birebir cisimleştiren bir tasarım oldu. Tam da bu! Bu kitabın bölümlenme tekniği hem kendi içinde birer kopuşu temsil ediyor, hem de eklemlediği bağı gösteriyor. Tasarımda kullanılan iç kapaklar, bu fikri güçlendiren birer köprü

ayağına dönüşmüş. Ayrıca defter ve sosyala ilişkin çağrışımlara da yol açıyor (Keskin, 2016).

Görüldüğü üzere şair, görsel denemeler yoluyla okuyucusunun zihinde farklı çağrışımları uyandırmayı hedeflemektedir.

Mungan'ın şiirlerinde, yukarıda anlattığımız görsel denemeler gibi daha birçok deneme bulunur. Şair, kimi zaman bir şiirin bir bölümünü düz yazı gibi yazarken diğer kısımlarını şiir formunda yazar. Böylece postmodern sanat estetiğinde önemli bir yer tutan türler arasında geçişi metinlerine yansıtır. Ayrıca bu yolla metnin alışılmamış bir görüntüye bürünmesini sağlar. Bazen de şiirlerinin bazı kısımlarını italik yazarak alışılmışın dışında bir görsellik yakalar. *Yaz Sinemaları* kitabının *Yaz Sinemaları* bölümünde metinlerin bazı yerlerini italik yazar. *Dağ* kitabında ise epigrafları ayrı sayfada verir, daha sonra kendi şiirlerini yazar. Bu kitaptaki bütün şiirlerden önce dağla ilgili sadece epigrafların bulunduğu sayfalar bulunur.

### 3. 3. 3. Noktalama İşaretleri ve Yazım ile İlgili Deneysellik

Tanzimat döneminde Batı edebiyatı ile kurulan yakın ilişki edebiyatımızda birçok yeniliğin yaşanmasını sağlar. Edebî eserlerde noktalama işaretlerinin kullanılması da bu yeniliklerden bir tanesidir. Şinasi ilk defa noktalama işaretlerini *Şair Evlenmesi* adlı piyesinde kullanarak bu konuda öncü olur. Noktalama işaretlerinin şiirde anlama ve ritme katkı sağlayacak şekilde ilk defa kullananlar ise Edebiyat-ı Cedide şairleridirler. Özellikle Tevfik Fikret, şiirlerinde noktalama işaretlerinden yararlanarak yeni anlatım imkânlarının peşinden koşar. Cumhuriyet döneminde ise İkinci Yeni şairleri dilin mantığını reddettikleri için noktalama işaretlerini ya hiç kullanmazlar ya da kullanırken çoğu kere kurallara uymazlar. Kimi zaman da noktalama işaretlerinden faydalanarak yeni anlatım olanaklarını kovalarlar.

Murathan Mungan'ın noktalama işaretlerini kullanırken İkinci Yeni şairlerini takip ettiği fark edilir. O da ya noktalama işaretlerini hiç kullanmaz ya da kullanırken kurallara uymaz. Bazen de noktalama işaretleriyle yeni denemelere girişerek alışılmış şiir algısının dışına çıkar. Şairin bu yöndeki girişimlerini deneysellik çerçevesinde değerlendirmek mümkündür.

Noktalama işaretlerinin asıl işlevi, yazı dilinde anlam karmaşasını ortadan kaldırmak ve verilmek istenen mesajın doğru olarak adrese iletilmesini sağlamaktır. Böylece bir dili konuşan bütün bireyler yazıda elde edilen birlik sayesinde daha rahat ve sağlıklı iletişim kurarlar. Ayrıca noktalama işaretlerinin, konuşma dilindeki kimi duyguları yazıya aktarma işlevleri bulunur. Yazı dilinde her bir noktalama işaretinin görevi farklıdır. Mungan, genellikle noktalama işaretlerini görevleri dışında kullanarak yeni denemelerde bulunur. Mesela üç noktanın (...) *Yazım Kılavuzu*'ndaki bazı işlevleri şunlardır:

1. Anlatım olarak tamamlanmamış cümlelerin sonuna konur.
2. Kaba sayıldığı için veya bir başka sebepten dolayı açık yazılmak istenmeyen kelime ve bölümlerin yerine konur.
3. Alıntılarda başta, ortada ve sonda alınmayan kelime veya bölümlerin yerine konur.
4. Sözün bir yerde kesilerek geri kalan bölümün okuyucunun hayal dünyasına bırakıldığını göstermek veya ifadeye güç katmak için konur.
5. Ünlem ve seslenmelerde anlatımı pekiştirmek için konur (YK: 38).

*Yaz Geçer* kitabındaki *Yalnız Bir Opera* şiirinde üç nokta (...) şu şekilde kullanılmıştır:

*panayır yerleri...panayır yerleri*

*ölü kelebekler...ölü kelebekler* (YG:26)

Tekrar edilen kelime veya kelime gruplarının arasında üç nokta kullanılmaz. Şairin üç noktayı bu şekilde kullanarak neyi hedeflediği tam olarak bilinmez. Metinde anlamsal bir boşluğun oluşmasına sebep olan bu türden kullanımlarda okuyucu değişik çıkarımlarda bulunabilir. Mesela üç noktanın bulunduğu yerde başka bir kelimenin olabileceği veya metni okurken üç noktalı kısımda biraz duraksayıp tekrar devam edilebileceği düşünülebilir. Üç nokta burada bir ritim unsuru olarak da kullanılmış olabilir. *Yaz Geçer* kitabındaki *Dalgın Çalgılar* şiirindeki üç nokta kullanımı ise aynı zamanda bir görsellik unsuru olarak da öne çıkar:



...dalgın çalgılar gibi duran akşamüzerleri...

...inci kokan gece sokağı...

...sonra yüzündeki sabahın ilk ışıkları...(YG: 82)

Mısraların başında ve sonunda üç noktanın bulunması mısraların bir yerden alındığı hissi uyandırır. Yukarıdaki örnekte olduğu gibi burada da anlamsal açıdan bir belirsizlik vardır. Okuyucu üç noktayı sadece görsel bir unsur olarak da değerlendirebilir. Verilen örnekler dışında üç noktanın değişik biçimlerde kullanımlarına da rastlanılır. Mesela *Bazı Yazlar Uzaktan Geçer* kitabındaki *Ela* şiirinde bir mısraın sonuna ve bir sonraki mısraın başına üç nokta konulur:

apaçık dizelerle...

...yakınlığın bilgisi

Her şeyi değiştiren (BYUG: 35)

*Gelecek* kitabındaki *Hece Taşları* şiirinde ise bir mısraın başına ve takip eden mısraın sonuna üç nokta bırakılır:

...serin sessizliği

serin anıların.... (G: 29)

Üç noktanın kullanımı ile ilgili verilen örnekler çoğaltılabilir. Şairin genellikle bu noktalama işaretini değişik bir anlatım ve görsellik elde etmek için kullandığı söylenebilir.

Mungan'ın sürekli başvurduğu bir noktalama işareti de eğik çizgidir (/). Üç noktada olduğu gibi şair eğik çizgiyi de *Yazım Kılavuzu*'nda belirtilen görevlerinin dışında kullanır. *Yazım Kılavuzu*'nda eğik çizginin işlevleri şu şekilde belirtilmiştir:

1. Yan yana yazılması gereken durumlarda mısraların arasına konur.
2. Adres yazarken apartman numarası ile daire numarası arasına ve semt ile şehir arasına konur.
3. Tarihlerin yazılışlarında gün, ay ve yılı gösteren sayıları birbirinden ayırmak için konur.

4. Dil bilgisinde eklerin farklı biçimlerini göstermek için kullanılır.
5. Genel Ağ adreslerinde kullanılır.
6. Matematikte bölme işareti olarak kullanılır (YK: 43).

Metal şairinin şiirleri incelendiğinde eğik çizginin birkaç yer dışında *Yazım Kılavuzu*'nda belirtilen görevleri dışında kullanıldığı görülür. Şair bazen söz konusu noktalama işaretini başka noktalama işaretleri yerine kullanır:

*küçük/büyük/açlık/akrabalık/yumurta ve ölüm ilişkisi* (YG: 37)

Bu mısra da görüldüğü üzere virgül yerine, eğik çizginin kullanılması tercih edilmiştir. Bazı şiirlerinde ayrı yazılan kelimelerin arasına eğik çizgi bırakılır:

*bir/kez yanlı ş dağlara çıkmıştık*

*bir/kez yanlı ş indik dağlardan* (STN: 118)

*kavuşma/çarpışma*

*ve vazgeçilmez olan* (D: 29)

*eski/balık/sandal/ölüm*

*hızla geçiyorlar önümden*

*hepsi bir siyah otomobilde* (YS: 48)

*Solak Defterler*'deki *Geçirgen* şiirinin bazı bölümlerinde kelime grupları arasına eğik çizgi konulur:

*/geçirgen anı/ karanlık kuvvet/ şiire katlanan yazgı/*

*/hangi im hangi mağarada giz beklemiş/ önce yıllar sonra*

*/suya vuran şiddet/* (SD: 176)

Kısa çizginin bu şekilde kullanması ile şairin neyi amaçladığı bilinmez. Ancak noktalama işaretlerinin bu ve buna benzer kullanımlarının şiirin farklı bir görünüşe sahip olmasını sağladığı söylenebilir. Eğik çizgiye bazen de ayrı yazılması gereken edat veya bağlaçların kullanıldığı yerlerde başvurulur:

*yaz geçer, ömür/de*

*geçmeyen nedir, geçer görünen (YS: 76)*

Kimi yerlerde ek ile kelime arasına eğik çizgi bırakılır:

*su içinde/ki bataklıkların yüze vurduğu toplam zaman (OİŞ: 52)*

*soyuna çektiğin adımlar/la*

*çağın karşına diktiği engel/ler (G: 43)*

*Eteğimdeki Taşlar* kitabındaki *Zarf Yırtılması* şiirinde de yine kullanılmaması gereken yere eğik çizgi bırakılır:

*bildiğimiz gibi kalmıyor/öyle kalmıyor*

*tanıdık dünyada yabancı/ kalıyor yaşamak (ET: 121)*

Görüldüğü üzere eğik çizgi *Yazım Kılavuzu*'nda belirtilen işlevlerinin dışında kullanılarak metinde yeni bir biçem denenmiştir. Yeni bir biçem oluşturma gayretini yay ayracının kullanımında da görmek mümkündür:

*Artık koca bir yaz şu uçarı sevinçle geçti, diye yazabilirim*

*(günlüğüme: İspanyolca bir sözcük... (MB: 15)*

*Yazım Kılavuz*'unda, yay ayracının bu mısradaki kullanıldığı şekilde bir işlevi bulunmamaktadır. Cümlenin yapısıyla doğrudan ilişkili olmayan bir açıklama yapıldığında açıklamanın başına ve sonuna yay ayracı konulur. Oysaki yukarıda verdiğimiz örnekte sadece açıklamanın başına yay ayracı konulmuştur. Doğru olan burada yay ayracının kullanılmamasıdır. Çünkü yay ayracı ile ayrılan kısım, kendinden önceki ifadenin devamı niteliğindedir. Benzer bir kullanım *Mırıldandıklarım* kitabındaki *Jaguar* şiirinde vardır:

*hangi masaya yerleştirilirse o masanın rengini alır, ve bir masanın*

*(iki ucunda (MDM: 36)*

Şair, kimi metinlerinde yay ayracını *Yazım Kılavuzu*'nda belirtilen görevlere uygun bir biçimde kullanır:

*yakın çekim siyah plak*

(*ses kuşağı eskitilerek çizirtti ve zaman elde edilmiş*) (MB: 85)

*Bu Ne Biçim Hayat*

(*Those Were The Days*) (MB: 43)

Mungan, bazen metinde değişik anlamların ortaya çıkması için herhangi bir kelimenin içerisindeki bir harfi yay ayracı arasına alarak farklı türden denemeye girişir:

*her Kelama 'a neyil verme*

*ya anlatır ya **anla(t)maz*** (MB: 74)

*Anlamaz* ve *anlatmaz* sözcüklerinin iki anlamını da verebilmek için şair, *t* harfini yay ayracı arasına alır. Benzer kullanım şu örneklerde de vardır:

*yakın çekim siyah plak*

*dağılmış bir kitap ki **ellerimiz(d)e** kurgulanan* (STN: 54)

*emanet birikimler*

***yurtsa(y)malısın** gövdeni* (STN: 74)

*(kolay tanınan hiçbir **oyun(cu)nun***

*Gölgesi düşmemiş alıcının menziline* (YS: 39)

*anlatır gibi **orman(in)a** dönen insan* (YS: 46)

Şair, bazı yerlerde yay ayracını bir kelimeyi açıklayacak biçimde de kullanır:

*boğulayazan sahil şiddeti*

*-hemen her filimin (mutlaka) bir karesi-* (YS: 23)

*Solak Defterler*'deki *Rüzgâr çıktı* şiirinde ise metin dışı sözcükler köşeli parantez arasına alınır:

*Akşam inebilir (bir tahmin)*

*Rüzgâr çıktı*

*Akşam artık inebilir (birazdan)* (SD: 38).

Mungan'ın şiirlerinde ünlem işareti (!) de *Yazım Kılavuzu*'nda belirtilen görevlerin dışında kullanılır. Esasında sevinç, kıvanç, acı, şaşma, seslenme, hitap, uyarı, alay, kinaye ve küçümseme anlamını veren sözcüklerden sonra ünlem işareti getirilir (YK: 40-41). Fakat Mungan'ın şiirlerinde ünlem işaretinin sözü edilen yerler dışında kullanıldığı gözlemlenir:

*!şans ve sızı!*

*İçin çınlayan küs sayılar* (MB: 24)

Burada ünlem işaretine, dikkat çekebilmek için başvurulduğu söylenebilir. Çünkü *Yazım Kılavuzu*'nda kelime grubunun başına ve sonuna aynı anda ünlem işaretinin getirileceğine dair bir kural bulunmaz. *Metal* kitabındaki *Opium* şiirinde bu noktalama işareti yine görevleri dışında kullanılır:

*optium! delici koku!* (MT: 63)

*Kum Saati* kitabındaki *Abdal ile Feodal* şiirinde ise *ya da* bağlacından önce ünlem işareti getirilerek dil bilgisi kurallarına aykırı davranılır:

*Aykırlığın soytarılığı! Ya da*

*Aykırlığın sokaklarında geçit vermez soytarı*

*Her oyunu bozan oyuncu! Ya da*

*Hiçbir oyuna katılmayan (...)* (KS: 19)

*Yazım Kılavuzu*'nda, özel olarak belirtilmek istenen yerler tırnak işaretinin (“ ”) arasına alınır. Mungan da şiirlerinde özel olarak belirtmek istediği yerleri tırnak işareti arasına alır:

“Üç Kuruşluk Tartışma”

ya da

“Beş Paralık Eleştiriler” (MB: 38)

Tırnak işaretini genellikle yazım kurallarına uygun bir biçimde kullanan şair, tek tırnak işaretini kullanırken kurallara uymaz. Tek tırnak işareti (‘), tırnak içinde verilen cümlenin içinde yeniden tırnağa alınması gereken bir sözü, ibareyi belirtmek için kullanılır. Oysaki *Gelecek* kitabındaki *Saga* şiirinde şair, belirtilen kullanımın dışına çıkar.

‘*saga*’sından kimse çıkmadı dışarı (G: 37)

Mungan’ın sürekli kullandığı bir noktalama işareti de iki noktadır (:). İki nokta genellikle kendinden sonra örnek verilmesi gereken cümlelerin sonuna bırakılır. Oysaki şair, iki noktayı sözü edilen görevinin dışında farklı biçimlerde kullanır:

*Ana fikir: şiirleri: şairle imgesi arasında çok çabuk ve sık müstehcenliğe varan ilişki* (MB: 85)

Burada, *Ana fikirden* sonra iki noktanın konulması, sonradan gelecek ifadelerin açıklama hüviyetine sahip olmasını gerektirir. Fakat sonra gelen sözcüğün sonuna da iki nokta konularak yazım kurallarına aykırı davranılır. *İkinci Hayvan* kitabındaki *Kendilik Hali* şiirinde de buna benzer bir kullanım söz konusudur:

*aşk: deja vu: genetik müdahale ve zamanına* (İH: 16)

Aynı kitapta yer alan *Buz* şiirinde ise edattan sonra iki nokta bırakılarak yazım kurallarına aykırı davranılır:

*birinci anlam için: beyazın kör eden aydınlığıyla*

*ikinci anlam için: beyazdaki karanlığın yardımıyla*

*buz!* (İH: 27)

*Metal* kitabındaki *Rüzgâr Kâhini* şiirinde ise bir kelime grubu iki nokta arasına alınır:

*aynı olan Zaman*

*gramer: yeniden oyun: gramer* (MT: 69)

Görüldüğü üzere şair, iki noktayı diğer noktalama işaretlerinde olduğu gibi yeni bir anlatım olanağı geliştirmek için kullanır. Kısa çizgiyi de bu amaçla kullandığı gözlemlenir:

*Ya hiçbir ırmağın dökülmediği deniz-ler?* (STN:120)

Şair, genellikle kelimeleri parçalarken kısa çizgiye başvurur. Yukarıdaki mısradaki olduğu gibi okuyucu, kısa çizgi ile parçalanan kelimeyi okuyunca ister istemez bir an duraklar. Ayrıca kısa çizginin bu şekilde kullanılması ile metnin çoklu bir okumaya elverişli hale geldiği görülür. *Solak Defterler*'deki *Fotoğrafa övgü* şiirinde benzer bir kullanım mevcuttur:

*Bakmayı öğretir fotoğraf-ın*

*gözü insana* (SD: 25)

Birinci mısra kısa çizgiye kadar okunduğunda farklı bir anlam verir. Oysaki kısa çizgiden sonra ikinci mısranın da okunmasıyla farklı bir anlam elde edilir. Şair bazen de satıra sığındığı halde kelimeyi parçalayıp bir sonraki satıra geçerken kısa çizgiyi kullanır:

*nöbetçi-*

*ler anonim belleğin imgeleri* (İH: 41)

Yazım kurallarına göre satır sonuna sığmayan sözcüğün hecesi diğer satırda verilir ve kelimenin geri kalan kısmının diğer satırda olduğunu belirtmek için kısa çizgi kelimenin sonuna eklenir. Kimi zaman şair, kısa çizgiyi kelimenin sonuna getirmek yerine kelimenin devamı olan ekin başına getirir:

*mağara ve gölge gibi*

*avuntunun avuçları*

*-nın kavradığı (G: 50)*

*Oda, Poster ve Şeylerin Kederi* kitabındaki *Azrail Geçti* şiirinde üst üste kısa çizgiyi kullanarak farklı bir denemeye girişir:

*gücün aslanları tutuyor kaplanları*

*Uçurum serinliğinde -- bir sessizlik*

*Değer herkesin tenine*

*Dinen sözcüklerin -- bıraktığı boşlukta (OPŞK: 20)*

Kısa çizginin burada ne gibi işlevi yerine getirdiği açık değildir. Fakat sessizlik ve boşluk ile ilgili çağrışımları kuvvetlendirdiği iddia edilebilir. *Sahtiyan* kitabındaki *Ölümler Vakti Seviştiğimiz Vakit* şiirinde ise iki mısram sonuna kesik çizgi bırakır:

*bir isim-*

*bir adres-*

*yırtıcı bir boğa çiziyor (STN: 77)*

Türkçe yazım kurallarına göre kısa çizginin bir görevi de ara söz ve ara cümleleri ayırmaktır. Mungan, kimi şiirlerinde kısa çizgiyi bu göreve uygun bir biçimde kullanır:

*fidyesi ödenmiş bir künye*

*-savruk yangınlardan ganimet diye- (STN: 69)*

Şair, bazen kısa çizgiden görsel denemelerde bulunmak için faydalanır. Kısa çizgiden yararlanarak *Eski 45'likler* kitabındaki *-İçindekiler-* şiirinde farklı bir görsellik meydana getirir. X- cinnetin tarihselliği ve X- cinnetin tek günü bölümlerinde oluşan bu şiirde her biri farklı tarihlerden oluşan kısımlar mevcuttur. Kısımların altına tarihler -30 Temmuz 1978-, -24 Ağustos 1978-, -24 Ağustos 1978-, -31 Ağustos 1979- şeklinde kısa çizgi arasında yazılır.



Şair, nokta (.) işareti ile ilgili de bazı denemelere girişir. Türkçe yazım kurallarına göre bir cümlenin sonuna getirilen noktadan sonra gelen cümle büyük harfle başlar. Bu kurala rağmen şair birçok şiirinde noktadan sonra cümleye küçük harfle başlar:

*bildirisini söyleyen Söz. gümüşten ve sükût.*

*hangi dağa çıkarsa eşkiya.*

*her vadide çağlayan. ve ceylan. ve avlarında*

*sürek. bir taşıyan. odur. (STN: 137)*

Az olmakla beraber Mungan'ın matematikte kullanılan sembollere de başvurduğu görülür. *İkinci Hayvan* kitabındaki *Para* şiirinde paranın neye tekabül ettiğini göstermek için = simgesini kullanır:

*para= uğruna vazgeçtiğimiz toplam zaman (İH:55)*

Okuyucu bu mısraı şöyle okur: *para eşittir uğruna vazgeçtiğimiz toplam zaman*. Matematik ile şiir arasında bir ilişkinin olduğunu sürekli tekrar eden şairin matematikteki sembollerden daha fazla faydalanarak değişik türden denemelerde bulunması beklenir. Ne var ki, şair bir iki yer dışında matematik sembollerine başvurmaz.

Noktalama işaretlerinin kullanılmasıyla değişik türden denemelere girişildiği gibi noktalama işaretlerinin hiç kullanılmaması da farklı türden denemeler ortaya çıkarabilir. Mungan bazı dizelerde noktalama işareti kullanmamasını şöyle açıklar: “İkiz okuma olanağı sağlaması amacıyla kimi dizelerde sözcükleri noktalama işareti olmaksızın, hem kendi başlarına, hem tamlama olarak kullanıyorum. Genellikle altı sözcükle kurduğum basit bir oyun bu” (SK:43). *İkinci Hayvan* kitabındaki *Kara Star* şiirinde bu türden bir dize bulunur:

*vakti yoktur ölüm gibi*

*vaktinden evvel star olmanın*

*olunur ya da ölinür*

*sis kadar dalgın bir kimsesizlik içinde*

*dikensi büyüüne kapılan*

*gidiyor (İH:47)*

Koyu ile işaretlediğimiz mısradaki *dalgından* sonra virgül getirilirse çok farklı bir anlam çıkar. Mısra okunurken virgül kullanılmadığı için kimsesizliğin *sis kadar dalgın* olduğu anlamı ağır basmaktadır. Oysaki kişinin dalgınlığı da akla gelmektedir.

Mungan, şairliği ve şiirleri hakkında verdiği röportajlarda veya deneme kitaplarında, bazı deneysel girişimlerde bulunduğunu bizzat dile getirir. Mesela şiir başlıklarıyla ilgili yaptığı denemeleri, *Stüdyo Kayıtları* kitabında şöyle açıklar:

Virgülle bölünmüş iki sözcüğün yan yana gelişinden oluşan başlıkların kiminde, yukarıda saydığım örneklerdeki bağlamlandırmadan farklı olarak, aynı zamanda “ikili anlam” elde etmek amacı da güdüldüğü olur: *Eteğimdeki Taşlar*’daki “yetersizlik, belki”; *Dağ*’daki “Et, somut rüya”; “Çağır, an”; *İkinci Hayvan*’daki “İs, Siyah takip”; *Gelecek*’teki “Seher, yıldızı”, “Aylar, madenler” bu tutuma örnektir. *Omayra*’daki “Ay Zeytin Gece”nin adı da benzer bir mantıkla çatılmıştır. Hem her biri tek tek sayılmış olur, hem de “Ah zeytin gece” der gibi, zeytin geceye “ay!” diye seslenilir. Çünkü dilimizde bazı ay’lar, ay!dır (SK: 246).

Görüldüğü üzere şair, noktalama işaretlerinden faydalanarak yeni anlatım imkânlarının peşinden koşar ve yeni bir üslup oluşturmaya yeltenir.

Genel olarak bakıldığında Mungan, alışılmış şiir algısını yıkan anlayışlara yakın durur. Dil, biçim ve noktalama işaretleri üzerinde bireysel denemelerde bulunarak şiire farklı bir hava kazandırma gayretindedir. Alışılmış şiir dilini değişik denemelerde bulunarak bozmaya çalışan şair, eklektik bir dil yapısı meydana getirir. Yaygın dil kullanımının mantığını bozarak ve yeni anlatım yollarına başvurarak kişisel bir dil oluşturur. Şiir metinlerine afiş, sinema geri sayım şeridi, tabela gibi görselleri ve bazı simgeleri yerleştirerek görsel açıdan denemelere girişir. Noktalama işaretlerini *Yazım Kılavuzu*’nda belirtilen görevlerinin dışında kullanarak hem yeni bir görsellik hem de yeni bir anlatım olanağı elde eder. Deneysellikle ilgili

tespitlerimiz göz önünde bulundurulursa Mungan'ın, postmodern şiir estetiğine yaklaştığı sonucuna varılabilir.



### 3.4. METİNLERARASILIK

*Kitaplar her zaman başka kitaplardan söz ederler ve her öykü daha önce anlatılmış bir öyküyü anlatır.*

(Umberto Eco)

Metinlerarasılık (İng. intertextualite), postmodern metin incelemelerinde en fazla başvurulan kavramlardan biridir. Gürsel Aytaç, *metinlerarasılığın esere yönelik eserlerin başka eserlerle bağlantılarını önemseyen bir kuram olduğunu söyler (2003: 208)*. Bir kuram olarak *metinlerarasılık*, yeni olmasına karşın edebî eserlerde, bir olgu olarak geçmişten beri vardır. Rus Biçimciler, Mihail Bahtin, Julia Kristeva, Ronald Barthes, Umberto Eco, Riffaterre, Jenny, Gérard Genette, Harold Bloom gibi araştırmacılar ile popüler bir inceleme yöntemine dönüşen *metinlerarasılık*, eldeki bir metnin başka metinlerden izler taşıdığı veya başka metinlerin devamı olduğu varsayımına dayanır. Alıntı, montaj, epigraf, pastiş, parodi, kolaj, açık ve kapalı göndermeler *metinlerarası ilişkiler çerçevesinde değerlendirilir*.

Edebiyat araştırmalarında metnin inceleme süreci, seçilen yöntem ve tekniğe göre şekillenir. *Metinlerarasılık yöntemi ile incelemede, metnin başka metinlerden izler taşıyan bir mozaik olduğu düşüncesi ağır bastığından metinde orijinallik, edebiyatçıda ise yaratıcılık ve özgünlük aranmaz*. Bu yöntemde göre her metin başka metinleri sindirerek veya onları dönüştürerek oluşur. Kubilay Aktulum, *metinlerarasılığın her şey daha önce söylenmiştir, düşüncesini kabul ettiğini ve bu düşünceyi sürdürdüğünü ifade eder (2000: 18)*. Her şey daha önce söylendiğine göre yazarın/şairin yapacağı iş, söylenen şeylerin bağlamını değiştirerek onları yeniden yazmaktır.

Var olan metinlerden faydalanarak yeni bir metin meydana getirmenin değişik yolları bulunur. *Metinlerarasılık yerine transtextualite ifadesini kullanan Gérard Genette, metinler arasında beş değişik yolla bağlantı kurulabileceğini belirtir:*

1. Intertextualite: İki ya da daha fazla metin arasındaki işbirliğini anlatır. Buna göre bir metin başka bir metin içinde alıntı, anıştırma, çalıntı biçiminde var olur.

2. Paratextualite: Başlık, alt başlık, epigraf, önsöz, sonsöz, giriş gibi yan metinlerle çerçeveselenen metinleri anlatır.
3. Metatextualite: Bir metnin başka bir metni, ondan bahsetmeden açıklamasıdır.
4. Hypertextualite: Genellikle pastiş ve parodi yoluyla bir metnin başka bir metnin üzerine kurulmasıdır.
5. Architextualite: Bir metnin farklı edebi türlere değişik yollarla bağlanmış olmasıdır. Başlık ve önsöz gibi paratextualité unsurları aynı zamanda architextualite unsurlarıdır (Macksey, 1997: 18-19).

Metinlerarasılığı sadece bir metinden başka bir metne aktarma işlemi olarak görmemek gerekir. Yazarlar/şairler, başka metinden aldıklarını çoğu kere yeni bağlamlarda kullanırlar. Böylece aktarılan metnin işlevi, daha önceki işlevinden farklılaşır. Bu yüzden metinlerarasılık yıkma ve yeniden üretme işlemi olarak da değerlendirilir. Çünkü bir metinden bir bölümün alınması, o metnin parçalanmasına yol açar ve parçalardan başka bir metnin oluşturulması ise yeniden üretim olarak kabul edilir.

Eklektizmi benimseyen postmodernistlerin eserlerinde, önceden yazılmış olan metinlerin izlerinin bulunması kaçınılmazdır. Zaten postmodern söylem, farklı eserlerden parçaların değişik yollarla bir araya getirilmesini olumlu görür ve sanatçının değişik parçaları aynı düzlemde buluşturmasının gerekliliğini savunur. Farklılıkları bir arada bulundurma, çok sesli bir yapıyı öngörme, melez bir dil geliştirme postmodern sanatın belirleyici özelliklerinden bazılarıdır. Aynı zamanda postmodern durumu belirleyen temel özelliklerden biri de farklılıkların bir arada bulunmasıdır. Nitekim Lyotard, *Postmodern Durum* adlı eserinde disiplinlerin ortadan kalktığına, bilimler arasında sınırların birbirine karıştığına ve eski dil oyunlarına yeni dil oyunlarının eklendiğine vurgu yapar (2013: 55-58). Lyotard'ın düşüncesi dikkate alındığında postmodern durum denilen evrede, her şey iç içe geçmiş haldedir. Buna göre artık farklılıklar değil, birliktelikler; ayırımlar değil, bir arada bulunmalar öne çıkar. Bu düşünceye bağlı davranan postmodern sanatçılar da eserlerini, her türlü farklı malzemeye açarak adeta açık bir yapıt olarak tasarlarlar.

Postmodernistler her alanda olduğu gibi sanatta da çok sesliliği savunurlar. Sanat eserinin ve özalde edebî bir metnin çok sesliliğini sağlayan unsurlardan biri değişik yöntemler ile başka eserlerden malzeme ödünç almasıdır. Yukarıda değinildiği üzere diğer metinlerden yararlanarak metin oluşturmak, postmodernistlere has bir tutum değildir. Fakat postmodernistler, başka metinlerden faydalanırken olabildiğince bağlamı değiştirme yoluna giderler. Linda Hutcheon'un belirttiği gibi postmodern metinlerarasılık, geçmiş ile şimdi arasındaki boşluğu kapatarak okuyucunun geçmişi farklı bir bağlamda yeniden okumasını hedefler (1988: 118). Oysaki geleneksel anlatılarda, başka metinlerden faydalanırken veya onlardan alıntı yapılırken orijinal eser ortaya koyma düşüncesi ağır basar. Postmodernistler ise Bauman'ın anlattığı gibi başka eserlerden alıntı yaparken alıntıyı bozarlar (2013: 150). Bundan dolayı onların kendinden öncekileri teyit etme veya öncekilerle aynı görüşü paylaşma gibi çekinceleri yoktur. Onlar için önemli olan metnin anlam dünyasının zenginleşmesi, okuyucunun var olan metinlerden değişik anlam evrenlerine yolculuğa çıkabilmesidir.

Postmodern söylemde, her metnin kökeninde başka bir metnin olduğu düşüncesinin savunulması, okuyucu merkezli estetik anlayışın öne çıkmasını sağlar. Bağlamı değiştirilen ve yeni bir forma sokulan eser ile karşılaştığında okuyucunun estetik ön yarılarında birtakım dönüşümler meydana gelir. Bağlamı değiştirilen metinler, okuyucuda şaşkınlık oluşturabilir, fakat okuyucu bağlamın nasıl değiştirildiğini öğrenince farklı bir estetik haz deneyimler. Hilmi Uçan'a göre metinlerarasılığın en güzel, en çekici yanı, okuyucuyu bir dikkate, bir titizliğe, bir uyanıklığa, bir teyakkuza çağırmasıdır (2006: 67). Bu yönüyle metinlerarasılık, Umberto Eco'nun *açık yapıt* düşüncesiyle de uyuşur. Eco'ya göre “sanat yapıtı, köklü bir biçimde ikircikli bir bildiri, bir tek gösterende birlikte var olan bir gösterilenler çokluğudur” (1992: 7). Postmodernistler, başka metinleri farklı yöntemlerle bir araya getirerek birden fazla gösterenin aynı düzlemde buluşmasını sağlarlar. Böylece okuyucu, gösterenlerin çoğulluğu içerisinde bir tür serüvene çıkar.

Modern söylemin keskin bir şekilde gelenekten kopmak istemesi ve onu reddetmeye çalışması, avangart sanat akımlarının ortaya çıkmasını tetiklemiştir. Avangart akımların temel özelliği, var olan estetik anlayışları yıkarak yeni bir atılım

gerçekleştirmektedir. Buna karşın postmodern sanat estetiği, var olan üslupları veya işlenen konuları reddetmek yerine farklı biçimlerde yeniden işlemeyi bu yolla eklektik bir sanat eseri meydana getirmeyi öngörür. Modern çağın, üzerinden atlamaya çalıştığı Ortaçağ estetiğinin izlerini postmodern eserlerde görmek mümkündür. Postmodernistler, sanat olsun veya olmasın, modern değerlerle uyuşsun veya uyuşmasın, her şeyi eserlerinde işleyebilirler. Modern sanatçılar tarafından işlenmeyen birçok konuyu, postmodern sanatçılar çekici bulur.

Metinlerarasılığın, bütün edebî türler için geçerli bir inceleme yöntemi olmasına rağmen daha çok roman ve öykü türleriyle özdeşleştirildiği görülür. Birçok araştırmacı, kurmaca türlerin diğer edebî türlere göre daha fazla malzeme ödünç alacağını düşünür. Söz konusu şiir incelemeleri olduğunda, şairlerin başka şairlere öykündüğü bilindiği ve kabul edildiği halde şiirde metinlerarasılık konusunun pek işlenmediği görülür. Hâlbuki şiirde metinler arasında malzeme alışverişi en az kurmaca metinlerdeki kadar başvurulmuş bir yöntemdir. Pastiş, parodi, alıntı, açık gönderme, kapalı gönderme ve dolaylı aktarım yoluyla şairlerin öteden beri başka metinlerden faydalandıkları bilinir. Mesela divan şiirindeki telmih ve iktibas sanatları; nazire, tehzil, tahmis gibi türler metinlerarasılık bağlamında değerlendirilebilir.

Postmodern şiirde, metinlerarasılık ilişkilerinin postmodern söylemin mantığına göre işlediği görülür. Şairler, her türden metinden hoyratça alıntı yapmayı; farklı kişilere, olaylara göndermede bulunmayı; afiş, poster, gazete başlığı gibi sanat dışı unsurları kullanmayı severler. Metnin anlamını, genişletmek ve zenginleştirmek için metinlerarasılık ilişkilerin sınırlarını zorlarlar.

Mungan'ın poetikasında, metinlerarasılık önemli bir yer tutar. Şiirlerini üst üste binmiş anlam katmanlarından meydana getirmeye çalışan şair, orijinal bir metnin olmadığı ve her metinde başka metinlerden parçaların bulunduğu düşüncesini benimser. Eserlerinde geleneksel malzemeyi kullandığını, çünkü çağımızın sanat anlayışının farklı kaynaklardan beslenerek sanatçının kendi kişiliğini ortaya koymasını öngördüğünü belirtir. Orijinal bir sanat eseri meydana getirme gayretinde olmadığını, farklı zamanlarda dillendirir. Gençlik yıllarından itibaren yüzyıllar önce yaşamış olan şairlerden etkilendiğini, *Metal*'deki *Kutres* şiirinde şöyle anlatır:

*Aynı çağda yaşaması gerekirken, birbirinden uzak*

*Yüzyıllara dağılmış kılavuz kalplerden geçtim. Kanımdaki*

*rüya gizlendi onların şiirlerine, bugüne kadar geldim bugüne kadar*

*geldim (MT: 94)*

Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi* (The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry) adlı eserinde şairlerin kendinden önceki şairleri aşabilmek için onlardan etkilendiklerini söyler. Bloom'a göre edebî etkilenmenin en büyük doğrusu, direnilemeyen bir endişe olmasıdır (2008: 15). Edebî etkilenmelerin metinlere belli açılardan yansıdığı gözden kaçmaz. Şairler etkilendikleri kişilerin üsluplarına öykünürken eserlerinden parçalar da alıntılar. Mungan da etkilendiği kişilerin özellikle üsluplarına öykünür. Edip Cansever, Pir Sultan Abdal, Oktay Rifat, Cemal Süreya, Karacaoğlan, Cesar Pavese başta olmak üzere birçok şairden beslendiğini belirtir. Nitekim söz konusu şairlerin sadece üsluplarına öykünmekle kalmaz, onlardan bazı mısralar da alıntılar.

Postmodern sanat estetiğinde, sanatçı, eserini ortaya koyarken takındığı tavır nedeniyle yeniden tanımlanır. Günümüzde sanatçı biricik, eşsiz bir eser meydana getirmek yerine diğer eserlerden aldığı parçaları değişik yöntemler ile bir araya getirmeye çalışır. Bu yüzden postmodern söylem, dâhi sanatçı imajının ortadan kalktığını savunur. Mungan da postmodern söyleme yakın durur ve çağımızın dâhi sanatçıyı yok ettiğini dillendirir. Ona göre “yeniliklerin daha mümkün olduğu çağlardan, yeniliklerin daha az mümkün olduğu çağlara geçiyoruz. Yenilikler, bizim dehamızdan çok, tarih-aşırı öğelerle bizim bulduğumuz, rastlaştığımız kavşaklar tarafından belirlenecek” (M6D: 52-53). Şair, eserlerinde daha önce anlatılan konuları tekrar işlemeyi rastlaşma, denk gelme olarak değerlendirir. Ona göre bir şairin daha önce işlenen bir konuyu tekrar işlemede herhangi bir sakınca yoktur. Hatta iyi sanatçıların kendi eserlerini farklı biçimde yeniden yazabileceklerini iddia eder.

Şair, metinlerarasılığı çağımızın edebî üretim yöntemi olarak görür. Günümüzde disiplinler arası etkileşimin artmasının yeni olanakları doğurduğunu, kendisinin de bu olanaklardan faydalanarak eserlerini kaleme aldığını ifade eder. Ona göre “farklı disiplinlerin, çağımızın malzemesiyle zenginleştirerek size



kazandırdığı ‘okuma’ gücü, eski bir metnin, ‘altmetnini’ okuyabilmenizi, yeniden yapılandırdığınız metinle onu ‘bu gözle’ başkalarına ‘okutabilmenizi’, hatta ona yeni bir ‘altmetin’ döşemenizi sağlayabilir” (SB: 227). Şair, eserlerinin çok okunmasında disiplinler ve türler arasında geçiş yapmasının etkisinin olduğunu, başka metinlere göndermelerde bulunmasının okuyucunun hoşuna gittiğini anlatır. Geleneksel malzemeyi, deneysel yöntem ile güncellemesinin dikkat çekici olduğunu söyleyen şair, metinlerarasılığın günümüz sanatının vazgeçilmezi olduğunu iddia eder.

Görüldüğü üzere Mungan, başka metinlerden faydalanarak kendi metinlerini kaleme almayı olumlu görür. Pastiş, parodi, alıntı, açık gönderme, kapalı gönderme, dolaylı aktarım tekniğiyle başka metinlerden yararlanan şair, şiirlerinde diğer eserlerine göndermede de bulunur. Ayrıca *remade* dediği yöntem ile metinlerinden seçtiği parçalardan yeni bir metin meydana getirir. Kimi şiirlerini ise bazı değişiklikler ile yeniden yazar. Bu yönteme ise *cover* adını verir.

İncelediğimiz şiir kitaplarında, metinlerarası ilişkileri pastiş, parodi, alıntı, açık gönderme, kapalı gönderme ve şairin kendi eserlerine yaptığı göndermeler başlıkları altında inceleyeceğiz.

### 3.4.1. Pastiş (Öykünme)

Pastişin kelime kökü, İtalyanca *pasticcio*dur ve çeşitli parçaların bir karışımı, karmaşa, intizamsızlık anlamına gelir (Lewis, 2006: 147). Genellikle bir sanatçının başka bir sanatçının üslubunu taklit ederek eserini yazması, pastiş olarak tanımlanır. Bir metinlerarasılık yöntemi olarak kabul edilen pastiş, postmodern sanatı anlatan anahtar kelimelerden biridir. Postmodern söylemde, her şeyin daha önce söylendiği, bundan sonra söyleneceklerin önceden söylenenlerin devamı olacağı iddia edilir. Her şeyin sonunun geldiğinin dillendirildiği bir ortamda edebiyatın da tükendiği düşüncesi yaygınlık kazanır. Frederic Jameson’un *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizm Kültürel Mantığı* adlı eserinde postmodernist söylemin stratejisinin pastişe göre biçimlendiğini belirtmesinden sonra bütün postmodern metin incelemelerinde pastişin izinin sürüldüğü görülür. Jameson’a göre bireysel öznenin kaybolması ve kişisel üslubun varlığını yitirmesinden sonra pastiş evrensel bir uygulamaya dönüşür (2011: 55). Postmodern teorisyenlerin pastiş ve parodiye

yaptıkları vurgu nedeniyle çoğu edebiyat araştırmacısı bir metnin, postmodern olarak kabul edilebilmesi için pastiş ve parodiye başvurusu gerektiğini ileri sürer. Mesela Dilek Doltaş, edebî metinde metinlerarasılığa başvurulmasının onu postmodern yapmayacağını söyler. Ona göre postmodernistler, pastiş ve parodi yoluyla başka metinlerden yararlanırlar (Doltaş, 2003: 142). Yukarıda anlattığımız üzere öteden beri yazarlar/şairler, başka yazarların/şairlerin metinlerinden malzeme almaktadırlar. Metinlerarasılık yönteminin postmodern bir hüviyete bürünebilmesi için alıntılanan kısımların bağlamlarının değiştirilmesi ve alıntılanan bölümler ile melez bir yapının oluşturulması gerekir.

Postmodern söylemde, pastişin, sanatın anahtar kavramı haline gelmesinde sanatçının durumunun belirleyici etkisi vardır. Jameson'a göre postmodern özneler şizofrenikler gibi geçmişi hep bir *şimdinin* içinde yaşadıkları için önceden üretilenleri *şimdinin* içinde yeniden üretirler (2011: 148-150). Angela McRobbie de pastişin günümüzde parçalanmış öznenin durumunu yansıtan bir kavram olarak yaşam biçimini belirlediğini söyler (2013: 30). Sadece sanat ve edebiyat değil, bütün bir postmodern durumda eskiye ait olanın güncellenmesi söz konusudur. Bu güncellemede modern biçimlerle birlikte geleneksel biçimler de öne çıkarılarak eklektik bir üslup geliştirilir

Pastiş, artık yeni bir üslubun keşfedilmesinin mümkün olmadığı bir dünyada, sanatçının, eski üslupları birbirine ekleyerek eserler ortaya koyması anlamına gelir. Şahiner, birçok üslubun ve anlatım biçiminin birbirine eklenmesinin melez bir yapı oluşturduğunu ifade eder. Pastişte, farklı stillerin alt yapılarının radikal olarak yan yana getirilmesi ile yeni sentezler ortaya konulur (Şahiner, 2008: 122). Bu yönüyle pastiş, deneysel bir girişim olarak da ele alınabilir. Çünkü farklı üsluplardan melez bir üslup meydana getirme bir denemedir. Aktulum ise pastişte taklidin esas olduğunu söyler. Bir yazar başka bir yazarın biçimini kendi biçimiymiş gibi benimseyerek okur üzerinde bir etki bırakmak ister (Aktulum, 2000: 133). Pastişte, genellikle başka yazarın dil ve anlatım özellikleri taklit edilir veya onun sözleri alıntılanarak yeni bir metin meydana getirilir. Bu yeni metinde düzen yerini düzensizliğe, anlamsal birlik yerini anlam dağılmasına bırakır.

Pastiş daha çok üslup ve anlatım olarak yazarın/şairin başka yazara/şaire öykünmesi şeklinde anlaşılmıştır. Oysaki Aktulum'un vurguladığı üzere yazar/şair başka bir yazarın/şairin işlediği temaları, kişileri de taklit edebilir (2000: 139). Bir metinde pastiş yönteminin kullanılabilmesi için yazarın öykündüğü kişinin eserlerini okuması ve onlardan etkilenmesi bir ön koşul olarak kabul edilir. Metinde pastiş edildiği düşünülen yerlerin tespit edilebilmesi için iki metin arasında dil, üslup, anlatım veya tema olarak benzerliklerin saptanması gerekir.

Postmodernistler ile modernistler arasındaki temel fark, gelenek ile kurulan ilişkide somutlaşır. Birçok modernist akım, geleneği aşmak ve onun ötesine geçmeyi hedeflerken postmodern sanat estetiğinde, gelenek modern üsluplarla harmanlanacak bir kaynak olarak düşünülür. Her şeyin tüketildiğinin düşünüldüğü bir ortamda gelenek, sanatçının modernizmin katı kurallarından sıyrılarak bazı anlatım imkânlarını elde etmesini sağlayabilir. Nitekim postmodernistler, modernistlerin üzerinden atladıkları birçok konuyu gündeme getirdikleri, eserlerinde geleneksel dil ve üslup özelliklerine başvurdukları gözden kaçmaz.

Yıldız Ecevit'e göre postmodernistler, eserlerini oyun gibi kurguladıklarından ötürü pastiş ve parodiye sürekli başvururlar. Onlar, anlamın sorun haline getirildiği çağımızda, eserin anlam taşıyıcısı olmaması gerektiğini düşünürler (Ecevit, 2006: 75). Edebî eserin bir şeyleri temsil etmesini önemsemedikleri için başka eserlerden hoyratça alıntıladıkları parçaları veya öykündükleri dil ve üslup özelliklerini oyun düzlemine oturturlar.

Murathan Mungan, şiirlerinde divan şairlerinden halk şairlerine, İkinci Yeni şairlerinden Nazım Hikmet'e kadar birçok isme dil, üslup ve konu açısından öykünür. Postmodern dönemde yeni bir şeyi ortaya çıkarmanın mümkün olmadığını düşünen şair, başka şairler ile duygu yönünden akraba olduğu için onlara öykündüğünü belirtir. Çocukken Shakespeare'den Cansever'e kadar birçok şairi okuyarak kendi sesini bulmaya çalıştığını söyler (SK: 61). Özellikle İkinci Yeni şairlerinden Edip Cansever ve Ece Ayhan'dan beslendiğini ve onları takip ettiğini değişik yerlerde dile getirir:

*Biz şair olmanın genç çırakları Ece Ayhan*

*Mektebinden geçerek sıvadık kollarımızın yenini (YS: 42)*

Ece Ayhan ve Edip Cansever'in şiir anlayışlarının yansımalarını, Mungan'da görmek mümkündür. Cansever'in varoluşçuluk yaklaşımının onun tarafından da benimsendiği görülür. Yabancılaşma, yalnızlık, toplumsal değerlerdeki çözümleri egzistansiyalizm etrafında ele alan Cansever, Ahmet Oktay'ın da vurguladığı üzere umutsuzluğu, iletişimsizliği egzistansiyalizmden esinlenerek işlemiştir. Oktay'a göre şair, *Umutsuzlar Parkı*, *Yerçekimli Karanfil* ve *Oteller Kenti*'nde egzistansiyalist sözlüğü kullanır (1998: 238). Mungan'ın da Cansever'i takip ederek yabancılaşma, iletişimsizlik, yalnızlık, umutsuzluk ve kaçış temalarını işlediği görülür. Şair, genel olarak şiir sanatına yaklaşımı ve evreni algılayışı yönünden Cansever'e öykünür. Nitekim *Soğuk Büfe* adlı deneme kitabında kendi şiiriyle boy ölçüşen şairleri takip ettiğini, bu şairlerden ise daha çok Edip Cansever'i beğendiğini anlatır (SB: 278). Postmodern özne bölümünde işlediğimiz üzere o, sanatın bir varoluş meselesi olduğunu düşünür ve sanatın varlık durumunu dile getirmesi gerektiğini ifade eder. Etkilendiği Cansever gibi şiirin asıl konusunun varoluş sorunlarını dile getirmek olduğunu anlatır.

Şair, sadece varoluş konusunda değil, işlediği tipler ve bazı temalar açısından da Cansever'e öykünür. Cansever'in *Ruhi Bey* tiplemesine benzer tiplmeleri şiirinde kullanır:

*punk lady, kentcanavarı*

*fantezilerini koru! Ölümü kolla! Anılarını sakla!*

*sakla ince ruhlu kaatilleri*

*düzene karşı*

*orospuları, ibneleri, hırsızları, kundakçıları anla*

*sürüklenirken militan bir umutsuzluğun ardı sıra (KS: 59)*

*Punk Lady* ve *Ümmisübyan* adlı şiirinde, toplumun sınırlarında yaşayan tiplerin durumu tasvir edilir. Anarşi, düzen ile uyşamama, merkezden uzaklaşma, kent hayatı içerisinde kendini yabancı olarak hissetme Cansever'in şiirlerini ifade eden bazı anahtar kavramlardır. Söz konusu kavramların *Punk Lady* ve

*Ümmisübyan*'da olduğu gibi Mungan'ın birçok şiirinin de anahtar kavramları olduğu görülür. Cansever'in *Ruhi Bey*'i varoluşunu sorgularken kendine ve çevresine bir anlam vermeye çalışır. Onun *Ben Ruhi Bey, nasıl olan Ruhi Bey/ Nasılım* (2002: 19) ifadeleri hem kendi varlığına hem de evrene yöneltilmiş bir sorudur. Benzer sorgulamaları, Mungan'ın da yaptığını *Postmodern Özne* bölümünde görmüştük. Bu yüzden açık bir biçimde Cansever'den etkilendiğini dile getiren şairin, poetikasını oluştururken Cansever'in şiir anlayışına öykündüğü söylenebilir. Ayrıca sadece şiirlerinde değil, diğer eserlerinde de Cansever'e göndermelerde bulunması bu tespiti desteklemektedir. Mesela *Kibrit Çöpleri*'ndeki *Masa* hikâyesinde, Cansever'in *masa da masaymış ha*<sup>43</sup> şiirinden söz eder ve bu mısraı metinde kullanır.

İncelediğimiz şiir kitaplarında, şairin, Ece Ayhan'ın iktidar söylemine karşı tuttuğu tavrı benimseyerek onun gibi eş cinselleri, hayat kadınlarını, travestileri işlediği ve egemen dilin dışında bir söylem geliştirdiği gözlemlenir. Ayhan'dan etkilendiğini *Yaz Sinemaları*'nda şöyle dile getirir.

*ve gömülürken Devletin ve Tabiatın koynuna  
film bitmekte*

*tam da yaz'la birlikte* (YS: 43)

Ayhan'ın *Devlet ve Tabiat ya da Orta İkidan Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler* adlı şiir kitabı 1960'lı yıllarda birçok genç şairi etkilemiştir. Ayhan, bu kitapta Osmanlı Devleti'nin ve Türkiye Cumhuriyeti'nin iktidar erklerinin egemen dilinin karşısına ötekilerin diliyle dikilir. Yalçın Armağan'ın ifade ettiği üzere Ayhan'ın şiirinde eş cinseller, orospular ve toplumun ötekisi olarak belirlenenlerin dili, Türkiye modernleşmesinin inşa ettiği öznenin dilinin karşısına çıkarılır (2014: 145). Mungan da çoğu zaman kıyıda duran, baskın değerlerden uzaklaşarak yeni bir yaşam alanı oluşturan tipleri işleyerek egemen dilin dışında bir dil geliştirir. Bu açıdan gençken okuduğu Ece Ayhan'ın etkisinde kaldığı iddia edilebilir. Yine şairin marjinal davranması, içinde yaşadığı toplumda kendisini bir yabancı olarak görmesi ve bunları şiirin ana teması olarak işlemesi onun Ayhan'dan beslendiğini gösterir.

<sup>43</sup> *Kibrit Çöpleri* kitabındaki *Masa* hikâyesinde Cansever'in şiirine şöyle göndermede bulunulur: "*Masa da masaymış ha* diye bir şiir okuduğunda tıpkı bir insan gibi gülümsedi" (KÇ: 51).

Omayra şairinin, poetikasına şöyle bir göz atıldığında genel olarak Ece Ayhan ve Edip Cansever'in poetikalarından esinlendiği gözlemlenir. Fakat beğendiği başka şairlere öykündüğü de gözden kaçmaz. Orhan Veli, Nazım Hikmet, Ahmet Haşım gibi isimlerin bazı şiirlerine öykünen şair, postmodern sanat estetiğine uygun bir şekilde öykündüğü şiirlerin bağlamlarını değiştirir. *Oda, Poster ve Şeylerin Kederi* kitabındaki *Döküm Günleri* şiirinde, Orhan Veli'nin *İstanbul Türküsü* şiirine şu şekilde öykünür:

*Tarihsiz notlar*

*Tarihsiz günler*

***Tarifsiz kederler içindeyim***

*Yokum kitabın içinde* (OPŞK: 61)

Orhan Veli'nin *İstanbul Türküsü* şiiri ise şöyle başlar:

*İstanbul'da, Boğaziçi'nde,*

*Bir fakir Orhan Veli'yim;*

*Veli'nin oğluyum,*

***Tarifsiz kederler içinde*** (Kanık, 2006: 74)

Görüldüğü üzere Mungan'ın şiirinde, Orhan Veli'nin mısraının bağlamı değiştirilerek kullanmıştır. Orhan Veli'yi çok beğenen şair, onun şiirlerinden hareketle *Bir Garip Orhan Veli*<sup>44</sup> adlı bir oyun da yazar. Ayrıca farklı şiirlerinde Orhan Veli'nin ismini anar, kimi zaman ona ait mısraları kendi şiirlerine ekler. *Eteğimdeki Taşlar* kitabındaki *Açık alın* şiirinde yine Orhan Veli'nin *Tahattur* şiirine öykünür:

*Alın yazısı*

*Değil*

*Bıçak yarası*

***Alnımdaki bıçak yarası***

<sup>44</sup> Bk. Murathan Mungan (2011g). *Bir Garip Orhan Veli* (5. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

*Hecelemeye çalışma*

*Sana geçer sızısı* (ET: 99)

Orhan Veli'nin *Tahattur* şiiri ise şöyledir:

***Alnımdaki bıçak yarası***

*Senin yüzünden;*

*Tabakam senin yadigârın;*

*“İki elin kanda olsa gel” diyor*

*Telgrafın,*

*Nasıl unuturum seni ben,*

*Vesikalı yârim?* (Kanık, 2006: 93)

Görüldüğü üzere Mungan, Orhan Veli'nin şiirlerinde çarpıcı bulduğu mısraları şiirlerine yerleştirir. Bunu yaparken kendi sesini yakalamaya çalışır, fakat metnin arkasında Orhan Veli'nin sesi daima duyulur.

Şair, akraba olarak nitelendirdiği kişilerden biri olan Nazım Hikmet'e birçok şiirinde göndermede bulunur. *Metal* kitabındaki *Kobalt* şiirinde ise Nazım Hikmet'in kullandığı bir metaforu şiirine yerleştirerek ona öykünür:

*üç kıtanın kilitlendiği kısırak başı metafor*

*ağır görüntüler altında görünmez coğrafyanın uğultusu* (MT: 79)

Nazım Hikmet, *Davet adlı şiirinde kısırak başı* metaforunu şu şekilde kullanır:

*Dörtnala gelip Uzak Asya'dan*

*Akdeniz'e bir kısırak başı gibi uzanan*

*bu memleket, bizim* (Ran, 2010: 90)

Mungan'ın öykündüğü diğer bir şair ise Ahmet Haşim'dir. *Yaz Geçer* kitabındaki *Kadırga* şiirinde, Haşim'in *O Belde* şiirinden aldığı mısraları kendi metnine ekler ve Piyale şairinin hissettiklerine benzer duyguları dile getirir:

*deniz zamansız*

*ne sen, ne ben, ne şu mai deniz*

*ne de melâli anlamayan diğerleri*

*senelerce, senelerce evveldi*

*senelerce senelerce evvel bir sonraki* (YG: 69)

Koyu ile gösterilen yerler Haşim'in şiirinde şu şekilde geçer:

*Ne sen,*

*Ne ben,*

*Ne de hüsnünde toplanan bu mesâ,*

*Ne de âlâm-i fikre bir mersâ*

*Olan bu mâi deniz,*

*Melâli anlamayan nesle âşinâ değiliz* (Haşim, 2007a: 29)

Görüldüğü gibi Haşim'in mısraları değiştirilir ve yeni bir bağlamda kullanılır. Mısralar değiştirilmesine rağmen şiirde Haşim gibi sıkıntı ve bıkkınlık çeken bir insanın ruh halleri hissedilir. Ayrıca bu şiirde, Haşim'in şiirinde olduğu gibi deniz ve gece imgelerinden faydalanılarak ütöpik bir yerin tasavvuru yapılır. *Eteğimdeki Taşlar*'daki *Leke, iz, tortu* şiirinde ise Attila İlhan'a öykünmede bulunulur:

*Boynunda yeşil fularıyla*

*sokaklarda mızıkla çalan çocuk*

*Vurulmadan önce*

*penceremin önünden geçir* (ET: 233)

Attila İlhan'ın *Sokaklarda Mızıkla Çalma Çocuk* şiirinin bir bölümü şöyledir: *Boynuna o yeşil fuları sarma çocuk /Gece trenlerine binme, kaybolursun /Sokaklarda mızıkla çalma çocuk /Vurulursun...* (İlhan, 2016: 106). Görüldüğü üzere burada, İlhan'ın şiirinde betimlenen kişinin bütün ayrıntıları işlenmiştir. Mısralar üzerinde



bazı değişiklikler yapılmasına rağmen İlhan'ın şiirindeki atmosfer, buraya da yansımıştır.

Mungan, kimi zaman Batılı şairlere de öykünür. Mesela *Eteğimdeki Taşlar* kitabındaki *Kan* şiirinde Oscar Wilde'ın *Reading Zindanı Baladı* şiirine öykündüğü görülür:

*becerikli kan*

*sağ kalmış onca yaradan*

*benim kanım çiğ, diyor*

*pişmanlıklarıyla konuşan*

*pişmemiş yaralar*

*korkar kendi kanından*

*kimi kanını kurutur*

*kimi durmadan kanar aşktan*

*En iyi âşıktır kandan anlayan*

*Mehmet koydum adını damarlarımda dolaşan* (ET: 189)

Oscar Wilde, *Reading Hapishanesi Baladı*'nda<sup>45</sup>, Charles Thomas Wooldridge adındaki bir adamın aşık olduğu sevgilisini öldürmesi ve daha sonra idam edilmesini anlatır. Charles Thomas Wooldridge, sevgilisi Laura Ellen Glendell ile arası bozulması üzerine boğazını ustura ile keser. Daha sonra Wooldridge, Oscar Wilde'ın da hüküm giydiği Reading Devlet Hapishanesi'ne getirilir ve burada idam edilir. Wilde, bu olaydan sonra aşk ve cinayet arasındaki ilişkiyi anlatan meşhur şiiri yazar (2014: 8). *Reading Hapishanesi Baladı*'nda kan, bıçak ve aşk metnin odağında bulunan kelimelerdir. *Kan* şiirinde *en iyi âşıktır kandan anlayan mısraı* ile Wilde'a pastişte bulunulduğu görülür. Wilde'ın şiirinde *oysaki herkes aşkını öldürür* (Yet

---

<sup>45</sup> Oscar Wilde (2014). *Reading Zindanı Baladı* (1. Baskı). P. Perver (çev.). İstanbul: Dedalus Kitap.

each man kills the thing he loves) (2004: 130) ile *Kan* şiirinde oluşturulan atmosfer birbiriyle uyumludur. Ayrıca *Kan* şiirindeki kan, yara, pişmanlık gibi ifadeler, *Reading Hapishanesi Baladı*'nın konusuyla uyuşur. Söz konusu şiirde, kan ifadesi bir imgeye dönüştürülürken Oscar Wilde'dan beslenildiği söylenebilir.

Mungan'ın müziğe olan merakının şiirlerine yansıdığı görülür. *Metal, Eski 45'likler* bu merakının neticesinde ortaya çıkan eserlerdir. Şair, *Metal* kitabını rock ve metal müziğine duyduğu ilginin neticesinde yazmıştır. Nitekim bu kitapta metal ve rock türünden şarkı söyleyen müzik gruplarına öykündüğünü bizzat kendisi dile getirir:

Kalbimdeki özel yerini hâlâ aynı ısıyla koruyan, ilk baskısı Aralık 1994 tarihinde yapılan şiir kitabım *Metal*'de yer alan "Affedilmeyen" şiirim, konserin ertesi gününün tarihini taşır: 26 Haziran 1993. O günün anısına ve Metallica'nın "The Unforgiven" şarkısına kişisel bir göndermedir. Bir şiir olarak kendi başına söylediklerinin dışında, yaşamımda izlediğim en iyi konserlerden birini, sahip olduğu anı değeriyle benim için saklı tutar (SK:188).

*Metal* kitabı, postendüstriyel dönemin ruhunu yansıtan metinlerle doludur. Bundan dolayı postendüstriyel dönemin ruhunu en iyi şekilde yansıtan bir müzik grubuna öykünmesi kaçınılmazdır. *Metallica* grubu 1980'lerde ve 1990'larda özellikle dijital çağın bütün baskılarını hisseden ve kendisini toplumdan soyutlanmış olarak gören kesimlerin sesi olmuştur. *Affedilmeyen* şiirinde *Metallica*'nın müzik stiline öykünerek bu kesimlerin ruhu yansıtılmaya çalışılır:

*çığlıklarınızı törpüleyen metal dünya (...)*

*çekinmeyin vahşetin estetiğinden (MT: 59)*

Mungan, sadece şairlere ve müzisyenlere öykünmez, kimi zaman masal anlatımına da öykünür. *İkinci Hayvan* kitabındaki *Aynalı Kültür* şiirinde *Pamuk Prenses* masalındaki, kraliçenin ayna karşısındaki konuşmasının benzerini tekrar eder:

*ayna,*

*ayna, ayna, söyle bana!*

*ne zaman kendinde bilinç haline gelecek*

*bir tatminsizlik ögesi olarak kültür (İH: 11)*

Mungan'ın şiirlerindeki öykünmelerin, daha çok tema ve üslup ile ilgili oldukları görülür. Özellikle Ece Ayhan ve Edip Cansever'in üslubunu benimseyen şair, onların işlediği konuları işlemeye dikkat etmiş ve dış dünyaya onlar gibi tepki vermeye çalışmıştır. Bu yüzden onun şiirini, birçok açıdan İkinci Yeni şiirinin devamı olarak değerlendirmek mümkündür.

### **3.4.2. Parodi (Yansılama)**

*Abartı parodinin temel anahtarıdır*

(Murathan Mungan)

Parodi, edebî eserdeki ciddi bir davranışın veya karakterin hafife alınarak gülünç bir biçimde taklit edilmesi anlamında kullanılır (Abrams, 1999: 26). İroni gibi parodi de ciddiyeti bozarak gülmece unsurunu öne çıkarır. Aktulum'a göre parodi bir metnin çoğu zaman gülünç bir etki yaratarak ya da eğlendirme amacıyla dönüştürülmesi anlamına gelir (2000: 116). Olay, kişi, davranış ve yazarın üslubunun değiştirilmesi veya dönüştürülmesinde öncelikle amaçlanan yeni bir metin ortaya çıkarmak değil, var olan metni eleştirmektir. Pastiş gibi parodi de alışılan edebî biçimlerin mekanikleşen yapılarını yıkar, genel anlayışları altüst eder.

Bir yazma tekniği olarak parodinin geçmişi çok eskidir. Quinn'in aktardığına göre Antik Yunan'da Aristophanes, Euripides gibi isimler, parodi türünden eserler vermişlerdir. Ortaçağın sonlarında Rabelais parodiyi edebî bir dil haline getirmiştir (Quinn, 2006: 314). Mihail Bahtin, Rabelais'in ruhban sınıfını, yargıçların jargonunu, dinsel metinleri duaları, deyişleri gülünçleştirdiğinden söz eder (2000: 113). Bahtin'in düşüncesi dikkate alındığında parodi sadece edebiyat metinlerini hedef almaz, bütün bir hayat felsefesini konu edinebilir. Nitekim modern Batı edebiyatının doğuşunda parodinin bir yazma tekniği olarak var olan bütün anlayışlara tepki olarak geliştirildiği görülür. Romanın atası kabul edilen *Don Kişot* sadece romansların bir parodisi değil, aynı zamanda yerleşik inançların, Ortaçağ Avrupa'sının hâkim hayat görüşlerinin bir eleştirisidir. Jale Parla'nın belirttiği üzere

Cervantes, Don Kişot'ta Ortaçağ romanslarının parodisini yaparken hicvi öne çıkarır (2012: 26). Cervantes, romansların parodisini yaparak bütün bir Ortaçağ düşüncesini ve hayatını eleştirir.

Postmodern metinlerde, pastişten sonra en fazla üzerinde durulan metinlerarası tekniklerin başında parodi gelir. Eagleton gibi araştırmacılara göre parodi, en az pastiş kadar postmodernizmi anlatan bir kavramdır. Esasında üst anlatılara olan güvensizliği dile getiren postmodern söylem, modern anlayışların hepsine alaycı bir biçimde yaklaşır. Postmodern sanat estetiğinde de modern anlatıların hafife alındığına, eleştirildiklerine rastlanır. Her ne kadar Jameson, parodinin günümüzde işlevini yitirdiğini söylese de (2011: 56), postmodern metinler incelendiğinde yazarların en fazla başvurdukları yazma tekniklerinden birinin parodi olduğu görülür. Moderniteye ait birçok söylemi tiye alan postmodern söylemin, hiciv ve gülmece unsurlarından kolay kolay vazgeçeceği düşünülemez. Her şeyin anlatıldığı düşünülmesi bir ortamda, edebiyatçıların en çok başvuracakları metinlerarası teknik pastiş ile birlikte parodidir, denilebilir. Eagleton'ın belirttiği üzere sanatın artık dünyayı taklit etme görevi ortadan kalktığından sanatçı, temsil etmenin parodisini yapar (1992: 17).

Parodinin temel özelliklerinden olan eleştiri ve güldürü postmodernistlerin en fazla hoşlandıkları iki unsurdur. Onlar modern söyleme duydukları güvensizlikleri doğrudan dile getirmek yerine modern söylemi hafife alarak anlatırlar. Ayrıca modern sanat estetiğinin yıkılışına en iyi hizmet edecek yöntemin parodi olduğunu düşündüklerinden dolayı bu yöneme sürekli başvururlar. Oğuz Cebeci, edebî bir türün gözden düşmeye başladığı zamanlarda düşüş sürecini hızlandırmanın parodinin bir işlevi olduğunu söyler. Cebeci'ye göre sosyo-ekonomik nedenlerden ötürü değişen anlayışlar, parodinin öne çıkmasını tetiklerler (2008: 125). Gerçekten modern söylemlerin düşüşe geçtiği zamanlarda postmodern sanatçıların, parodiden faydalanarak modern söylemin çöküşünü hızlandırmaya çalıştıkları görülür. Ayrıca postmodern durum, parodinin öne çıkmasını sağlayan koşulları içinde barındırır. Postmodern durum ile simülasyonu eş anlamda kullanan Baudrillard'a göre gerçeğin bulunmadığı bir yerde düzene saldırılır, simülasyon (postmodernizm) her zaman gerçeğe saldırmaktan yanadır (2011: 42). Baudrillard'ın düşüncesi dikkate

alındığında gerçeğin yerini alan simülasyon, yapısı gereği bir tür parodidir. Yaşamın bütün bileşenlerinin simülasyona dönüştüğünü iddia eden postmodernistler, anlatımda en etkili yolun gerçek ile dalga geçmek olduğuna inanırlar. Bundan dolayı sanat eserlerinde bilinen bütün gerçeklerin parodisini yapılabileceğini öne sürerler.

Postmodern metinlerde, modern metinlerden birçok parça bulunmasına rağmen bu parçaların çoğu, ilk kullanıldıkları halleriyle karşıtlık içerisindedirler. Dönüştürümü esas alan postmodernistler, pastişte olduğu gibi parodide de alıntılardıkları parçaların bağlamlarını değiştirerek eklektik bir metin meydana getirirler.

Murathan Mungan, günümüzde artık parodinin bile parodisinin yapıldığını söyleyerek postmodernizmin bile ötesine geçilmeye başlandığını ifade eder (BKD: 65). Türk modernleşmesini ve egemen söylemi beğenmeyen şair, bunların topluma ve edebiyata olan yansımalarının parodisini yapar. Genelin kabul ettiği söylemlerin bağlamlarını da değiştirerek hem var olan anlayışları eleştirir hem de okuyucuyu güldürür. Eleştirmenin en etkili yollarından biri olan parodi sayesinde şiir dilini daha da güçlü hale getirir.

Aktulum, yapıt başlıklarının, siyasî parti sloganlarının, tarihî sözlerin, atasözlerin parodiye konu olabileceğinden söz eder (Aktulum, 2004: 303). Mungan'ın şiirlerinde siyasî söylemler, yaygın ifadelerle ilgili parodilere rastlanır. *Kum Saati* kitabındaki *Elma ile Yılan* şiirinde genel bir ifadenin dönüştürüldüğü görülür:

*“tarihe bir dönüp bakacak olursak” yerine*

*tarihe dönmeden bakacak olursak*

*rahat edecek elma ile yılan*

*elmalı yılan (KS: 85)*

Bir ifadenin yaygın dildeki kullanımının dönüştürülerek farklı bir ifade türetilmesi parodi olarak kabul edilir. Genellikle bir konu hakkında tarihten örnek verilmek istenildiğinde *tarihe bir dönüp bakacak olursak* ifadesi kullanılır. Şair, bu ifadeyi *tarihe dönmeden bakacak olursak* şeklinde dönüştürür. Bu şekilde yaygın dil

kullanımının dışına çıkar ve okuyucuyu şaşırtır. Ayrıca Hz. Adem ile Hz. Havva'nın cennetten kovulması anlatısına telmihte bulunurken de parodiye başvurur. İncil'de anlatıldığına göre yılanın suretine giren İblis, Hz. Adem ile Hz. Havva'yı yasaklanan elmayı yemeye ikna eder. Şair, *elmalı yılan* ifadesi ile yaratılış anlatısını hafife alarak parodi yapar.

Kimi zaman siyasî söylemler de gülünç bir biçimde dile getirilerek bu söylemlerde verilmek istenilen mesaj eleştirilebilir:

*Milli Birliğimiz ve Beraberliğimiz bir yandan*

*Bir yanda*

*Edirne'den Ardahan'a*

*Her yer gurbet*

*Detone adımlarım, açık alnım, her on yılda bir ihtilaline çıktığım*

*Kimsesizler yurdum(...)*

*75 yıldır kurtarılmayan memleket (ET: 103)*

Türkiye siyasî tarihine kısaca bir göz atıldığında, neredeyse bütün siyasetçilerin zaman zaman kullandıkları ifadelerden biri *milli birlik ve beraberlik*ti, diğeri ise *Edirne'den Ardahan'a* veya *Edirne'den Hakkari'*yedir. Siyasetçiler, genellikle toplumun bütün kesimlerini bir paydada buluşturmak ve herkese eşit mesafede yaklaştıklarını anlatmak için bu ifadelere başvururlar. Ayrıca sürekli memleketin dâhili ve harici düşmanlardan kurtarılması gerektiğini belirterek devlet ve milletin hizmetinde oldukları izlenimini verirler. Şair, bu türden söylemleri eleştirir ve aslında yurdun sahipsiz olduğunu gülünç bir biçimde anlatır. Ayrıca *Onucu Yıl Marşı*'na göndermede bulunarak, bu marşta verilen duygunun on yılda bir gerçekleşen askerî darbelerle ortadan kalktığını yine gülünç bir şekilde dile getirir.

Milliyet ve milliyetçiliği tarihsel geçici kategoriler olarak gören Mungan, millet kavramının da hayali bir cemaat olduğunu düşünür (SB: 84). Ona göre milliyetçilik insanlığın en büyük çıkmazıdır. Ayrıca Türkiye gibi taklit edilen bir milliyetçiliği yaşayan ülkelerde iş daha tehlikeli bir durum alır. Şair, eserlerinde

milliyetçi söylemin parodisini yaparken askerî darbelerin milliyetçiliği yükselten söylemlerini de eleştirir. Nitekim verdiği bir röportajda kendi kuşağının üç ihtilal gördüğünü ve ihtilallerin gölgesinde kaldığını söyler. Bu yüzden eserlerinin askerî ihtilallerin ışığında değerlendirilmesi gerektiğini anlatır (Örer, 2008). Bazı kesimlerin milliyetçiliğini ve vatan sevgisini samimi bulmadığı için bu gibi kesimlerin en fazla değer verdikleri *İstiklal Marşı*'na saldırır. *İkinci Hayvan* kitabındaki *Kraftwerk Marşı* şiirinde, *İstiklal Marşı*'nın birinci dördünlüğünün son mısramını şu şekilde dönüştürür:

*ne okunmuş kitapları yeniden okumak*

*kayıtsızlık kayıtsız şartsız içimindir*

*içimin, o benimdir ancak* (İH: 68)

Şair, Atatürk'ün Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin oturum salonunun duvarında da yazılan *egemenlik kayıtsız, şartsız milletindir* sözünü, *İstiklal Marşı*'ndaki *O, benimdir; o, benim milletimdir ancak* mısraı ile karıştırır. Onun burada *İstiklal Marşı*'nın ihtiva ettiği değerlere veya Atatürk'ün fikirlerine inanmadığı düşünülebilir. Bilinçli hiçbir aydınının, millet egemenliğini, kurtuluşu ve özgürlüğü temsil eden *İstiklal Marşı*'na saldırmaması gerekir. Oysaki şair, hem *İstiklal Marşı*'nın işlediği değerleri hem de bu değerlerin savunulmasını alaycı bir dille eleştirir. *İkinci Hayvan* kitabındaki *Kostüme* şiirine bakıldığında şairin Atatürk'ün *Gençliğe Hitabe*'de dile getirdiği değerlere de inanmadığı görülür:

*ne din yardım ediyor ne damarlarındaki asil kanda mevcut olan*

*insan gibi yaşayıp insan gibi ölmene* (İH: 84)

Atatürk'ün *Gençliğe Hitabe*'de söylediği *muhtaç olduğun kudret damarlarındaki asil kanda mevcuttur* sözü ve bu sözün ihtiva ettiği anlam, şair tarafından dönüştürülür. O, inanç ile bütünleşmiş olan bütün milli değerleri ve bu değerlere bağlı söylemleri eleştirir veya tiye alır. Yine *Kum Saati* adlı kitabındaki *Punk Lady ile Ümmisübyan* şiirinde *İstiklal Marşı*'nda geçen bir ifadenin parodisini yapar:

*tek diş kalmış canavarın dişçisi, ey bizim hükümdar!*

*Kodlanmış ahlakın menüsünde bugün neler var? (KS: 55)*

Şair, *İstiklal Marşı*'nda, Mehmet Akif'in emperyalist devletlerin vahşice saldırılarını belirtmek için söylediği *Medeniyet dediğin tek dişi kalmış canavar* mısraındaki *tek dişli canavar* imgesini, değiştirir. Tek dişli canavar ile dalga geçer ve onun bir hükümdar gibi bize hükmettiğini anlatır. Şairin, milletin var olma savaşı esnasında yazılan *İstiklal Marşı*'na bu denli saldırmasının arkasında yaşadığı toplumun manevi değerlerine inanmasının yattığı söylenebilir. Birçok açıdan materyalist bir tutum sergilemesi ve tarihî gerçeklerinin hepsinin birer abartı olduğunu düşünmesi, mensubu olduğu toplumun değerleriyle bağının zedelendiğini gösterir. Örneğin *Meskalin 60 Draje* adlı deneme kitabında, toplumda abartma merakı sonucu *İstiklal Savaşı*'nda cepheye mermi taşıyan her kadını Nene Hatun figürüne dönüştürdüğümüzü söyler (M6D: 121). Bütün toplumlarda bazı tarihsel olaylar abartılarak dilden dile dolanır. Söz konusu sosyal olgunun önüne hiç kimse geçemez. Tarihsel bir hakikatin abartılarak anlatılması, o tarihsel hakikatin önemini azaltmaz. Bilakis yeryüzündeki bütün toplumlar, insanları bir arada tutabilmek için kendi geçmişlerindeki Nene Hatun'a benzeyen figürlerin hafızalardan silinmemesine dikkat ederler.

Şairin milli söylemlere mesafeli durmasında, kanaatimce gençlik yıllarında takıldığı siyasî gruplar etkili olmuştur. Her türden sorunun baş sorumlusunu dinde ve milliyetçilikte arayan Materyalist-Marksist gruplar ile sıkı fıkı bir gençlik geçiren Mungan'ın, dünya görüşünün biçimlenmesinde bu gruplar belirleyici olmuştur. Ayrıca yaşadığı dönemde askerî darbeleri yapanların milli ve manevi değerleri kendilerine perde yapmaları, şairi bu değerlerden soğutmuş olabilir. Nitekim *Kullanılmış Biletler* kitabında, Türkiye'de üst üste yapılan askerî darbelerin tarihsel egonun olabildiğince şişmesine ve milliyetçilik obezitesine yol açtığından söz eder (KB: 103). Şiirlerinde milli ve dinî değerleri eleştirmesinin bir nedeni de şairin bu değerleri savunan kişilere karşı duyduğu nefrettir, denilebilir.

İncelediğimiz şiir kitaplarında, sadece siyasî ve dinî söylemlerin parodisi yapılmaz, aynı zamanda geleneksel anlatıların parodisi de yapılır. *Kum Saati* kitabındaki *Zikir* şiirinde Ferhat, Mecnun, Hz. Musa gibi geleneksel anlatılarda sıkça ismi geçenlerden söz edilerek geleneksel anlatılar tiye alınır:



*bu dağı Ferhat deldi, hangi dağın öniinden geçsem*

*Çoğaltılabilir: bu çöli Mecnun geçti*

*Bu çöli Mecnun gezdi*

*Hangi dağda tur attı Musa on kez*

*Korkuyla öğrenilmiş ilk emirler (KS: 89)*

Parodinin temel özelliklerinden birisi, alıntılanan kısımların ilk kullanıldıkları bağlamlarının değiştirilmesidir. Söz konusu şiirde, geleneksel anlatılardan alınan isimlerin, bağlamları değiştirilmez. Geleneksel anlatıda bahsedildikleri gibi alıntılanmalarına rağmen eylemlerinin parodisi yapılır. Dağın olduğu her yerde Ferhat'ın, çölün olduğu her yerde Mecnun'un ortaya çıkması, bireyin hareket alanını kısıtlar. *Mürekkep Balığı* kitabındaki *Açık İdeoloji İçin Dolambaçlı Şiir* adlı şiirde ise *Alp Ertunga* destanının parodisi yapılır:

*-kaderine ortak olduğum imza!*

*aslım da kalp suretim de*

*beyaz bayrak kalp forsa*

*ıssız ajun kaldı mu?*

*ıssız ajun kaldı mu?*

*alp er tunga artık burada oturmuyor!*

*yakın tarih ne çok kişide adres değişikliği (MB:85)*

Bazen de tarihî olaylara göndermede bulunularak var olan bir durumun parodisi yapılır:

*Birbirine kat/lanmış toplumun kat yerleri!*

*Yuvarlak olduğu keşfedildikten sonra bile Hristiyan kalabilen dünya! (KS: 91)*

Bilindiği üzere Galilei dünyanın yuvarlak olduğunu iddia edince kilise tarafından yargılanarak suçlu bulunur. Yıllar sonra dünyanın yuvarlak olduğu

bilimsel olarak ispatlanınca Galilei'nin haklı olduğu anlaşılır. Böylece kilise yanılır ve Hristiyanlık öğretileri büyük bir darbe alır. Bu şiirde, bu olaya göndermede bulunularak dünyanın yuvarlaklığının anlaşılmasına rağmen Hristiyan öğretilerin gücünü koruduğu anlatılır. Yine *Mürekkep Balığı* kitabındaki *Çarmıh* şiirinde Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesi şöyle anlatılır:

*avuçlarımızda çivi lekeleri, alın yazılarımızda dikenli teller*

*bütün isalar bütün çarmıhlardan indirildi birer birer (MB: 57)*

Şair, Hz. İsa'yla özdeşleştirilen bir durumu genelleştirerek parodiye başvurur. Böylece önceden olan bir olayın bağlamını değiştirerek kendi metnine yerleştirmiş olur. Bu türden parodiler, aynı zamanda geçmişte yaşanmış olayları anımsatmasından ötürü birer telmih olarak da kabul edilebilir.

Mungan, var olan anlatıları bozmayı ve bu yolla yeni bir metin meydana getirmeyi sever. Hikâyelerinde olduğu gibi şiirlerinde de bu türden örneklere sıkça başvurur. *İkinci Hayvan*'daki *Çağını Arayan Tekerleme* şiirinde hemen hemen herkesin ilkokuldayken ezberlediği Arap kızı şarkısını değiştirir:

*herkes kapıda bekliyor*

*yağmur yağmıyor seller akıyor*

*dışarı bakıyoruz camdan*

*arap kızı geçiyor (İH: 82)*

Şarkının aslı şöyledir: *Yağmur yağıyor/ Seller akıyor/Arap kızı camdan bakıyor*. Şair, şarkıyı değiştirerek alışılmış olan anlatının düzenini bozar. Bu şiirdeki parodinin benzerini *Mürekkep Balığı*'ndaki *Çay* şiirinde de görmek mümkündür:

*herkesin ebe olduğu bir yolda*

*herkes saklandı birbirinden*

*ne elmanın meydanına çıkacak*

*ne kuytusunda armudun (MB: 11)*

Burada çocukların saklambaç oynarken söyledikleri *elma desem çık/armut desem çıkma* sözleri değiştirilir ve biraz da hüzünlü bir atmosfer oluşturularak çocukluğa dönülür. *Havlu* şiirinde ise Herakleitos'un meşhur sözünün parodisi yapılır:

*Aynı ırmakta iki kez yıkandım*

*Aynı çıktığımda gene aynı ırmaktan*

*Herakleitos'un tuttuğu havluyla kurulandım (MB: 33)*

Herakleitos, *aynı nehirde iki defa yıkanamazsın* sözü ile evrendeki değişimi, dönüşümü anlatmak ister. Filozofun düşüncesine göre evrende her şey akıp gitmekte, hiçbir şey aynı kalmamaktadır. Şair, aynı ırmaktan iki kez yıkandığını ve Herakleitos'un tuttuğu havlu ile kurulandığını söyleyerek güçlü bir parodi meydana getirir. Neredeyse evrensel bir hakikate dönüşen bu sözün bu şekilde değiştirilmesi aynı zamanda yerleşik anlayışa gizliden yapılan eleştirileri de içinde barındırır. Şair, *Solak Defterler*'deki *Köprü geçmek* şiirinde de Herakleitos'un söz konusu sözlerinin parodisini yapar:

*İki kez girilmeyen ırmağın*

*Köprüsünden nasıl aynı geçilir (SD: 142)*

Mungan, bazen de günün popüler söylemlerini tiye alır. *İkinci Hayvan* kitabındaki *Kostüme* şiirinde, 2000'li yıllarda dünyanın sosyal ve politik yapısında yaşanan gelişmeler paralelinde ortaya atılan *yeni dünya düzeni* ve *medeniyetler çatışmaları* ifadelerine şüpheyle yaklaşır:

*ve yeni dünya düzeninde*

*kültür çatışmaları medeniyet buluşmaları*

*teknolojisini alıp da ideolojisini n'apacağını bilmediğin*

*fason ve kostüme sentezleri (İH: 84)*

Şair, burada popüler hale getirilen, ama tam olarak ne anlama geldiği belli olmayan söylemleri saçma bulur. 11 Eylül 2001'de Amerika'ya yapılan saldırılardan

sonra akademik çevrelerde sıklıkla dillendirilen medeniyetler çatışmasından kastedilen İslam medeniyeti ile Hristiyan medeniyetinin uzun süreli bir mücadeleye girişeceği. Yeni dünya düzeni ise terör saldırıları sonrasında geliştirilen yeni siyaset biçimleri anlamında kullanılır. Şair, her iki söylemi de eleştirir. Ayrıca Türk toplumunun teknolojiyi bilinçsizce kullanmasını tiye alır.

Bir şairin kendinden önceki şairleri ve eserlerini hafife alması sıkça rastlanılan bir durumdur. *Mürekkep Balığı*'ndaki *Yeni Dalgacı Mahmut* şiirinde bir şair ve bir şiir mizahi bir dille anlatılmıştır:

*çıkılmış Orhan Veli'nin şiirinden*

*düzayak yokuş tırmanyor*

*adımları kafiyesiz*

*hızı serbest vezinli*

*soluk soluğaydı, bir yere yetişecekti sanki*

*hiç değişmemiş diye düşündüm, ilk yazıldığı günkü gibi*

*ne de olsa şiirin takviminde*

*kolay kolay yaşlanmıyor şiir kişisi*

*bakın Fahriye Abla'ya hâlâ on beşinde kız (MB: 42)*

Orhan Veli, eserleri ve poetik görüşleriyle Türk şiirinde çığır açmış bir isimdir. Garip hareketinin öncüsü olan Orhan Veli; vezin, kafiye, imge gibi şiir unsurlarını reddederek Türk şiirinde yeni bir kapı açmıştır. Yukarıdaki mısralarda, kullanılan *adımları kafiyesiz/hızı serbest vezinli* ifadeleri, Orhan Veli'nin poetikasını hatırlatır. Ayrıca burada Ahmet Muhip Dıranas'ın *Fahriye Abla* şiirinde geçen Fahriye isimli kızın hâlâ on beşinde olduğu anlatılırken parodi yapılır. *Solak Defterler*'deki *İç* şiirinde ise Ahmet Haşim'in *Bir Günün Sonunda Arzû* şiirinde geçen *Akşam ,yine akşam, yine akşam* mısraının parodisi yapılır:

*Nasılsın?*

*gördüğünüz gibi.*

*akşam yine akşam yine akşam (SD: 26)*

*İç* şiirinde esasında şair rutinleşen hayatında yaşadığı ruhsal bunalımı işler. Kalabalıklar arasında olmasına rağmen iç aleminde yolculuk yaptığını anlatırken kendisine vaziyeti sorulduğunda mizahî bir dille cevap verir. Tam da burada her şeyin yolunda gittiğini açıklarken Haşim'in mısraını alıntılar.

Mungan'ın şiirlerinde parodisi yapılan olayların ve kişilerin genelde eleştirildiği görülür. Siyasî söylemlerden sosyal aksaklıklara, yerleşik sanat anlayışlarından felsefeye kadar birçok konuda parodi örnekleri veren şair, alışılmışın dışında bir anlatım elde eder. Onun şiirlerinde parodisi yapılan konuların genellikle yaygın düşüncenin birer ürünü olduğu gözlemlenir.

### **3.4.3. Alıntı**

Yazarların/şairlerin başka metinlerden faydalanırken başvurdukları tekniklerden birisi alıntıdır. Alıntı, açık ve kapalı göndermelerden farklı olarak bir eserden doğrudan alınan parçaları imler. Alıntının, metinlerarası ilişkinin en belirtgesel biçimi olduğunu söyleyen Aktulum, alıntı ile bir sözcenin başka bir bağlamda yenilendiğini, böylece iki ve daha fazla metin arasında alışverişin meydana geldiğini söyler (2000: 94). Pastiş ve parodinden farklı olarak alıntıda, yazar/şair alıntılacağı parçalar üzerinde oynamaz. Alıntılanan yerler genellikle noktalama işaretleri ile belirtilir veya yazar/şair, alıntılacağı yerin alıntı olduğuna dair bir ipucu verir.

Yazarlar/şairler çoğu kere aktarmak istedikleri duygu ve düşünceyi daha etkili sunabilmek için tanınmış bir isimden alıntı yaparlar. Buna göre alıntının temel işlevi, yeni metnin edebî değerinin artmasına yardım etmektir. Mungan, hikâye ve romanda yaptığı gibi şiirde de farklı şairlerden faydalandığından söz eder. Ona göre alıntılacağı yerler kendi metnlerinin asıl kurucu öğeleri değildir. Alıntılar kendisine ait metinlerin gövdesine organik olarak katılırlar (SK: 59). Onun alıntı ile ilgili düşünceleri göz önünde tutulduğunda, başka metinlerden alıntılamalarda bulunmayı olumlu gördüğü anlaşılır. Nitekim eserlerinde şairlerden, düşünürlerden,

peygamberlerden, siyasî liderlerden veya posterlerden, reklam afişlerinden, tabelalardan yapılan alıntılar mevcuttur.

Mungan, ilk şiir kitabı olan *Osmanlıya Dair Hikâyat*'ta, Tevfik Fikret ve Nazım Hikmet'ten doğrudan alıntı yapar. Tevfik Fikret'ten şu mısraları alır:

*pastoral bir Tevfik Fikret*

“*Bu en güzel terânedir*”

“*Bu en güzel terânedir*” (ODH: 10)

Şair, aldığı parçanın Fikret'e ait olduğunu tırnak işareti ile açıkça belirtirken aynı zamanda Fikret'in ismini de zikreder. Böylece okuyucuya doğrudan alıntı yaptığını gösterir. Nazım Hikmet'in *Güneşi İçenlerin Türküsü* şiirinden bir parçayı benzer bir biçimde alır:

*materyalist bir Nâzım Hikmet*

“*Akın var akın*”

“*Akın var akın*”

*akınlar artık yeni bir tarihle delalet* (ODH: 105)

Burada görüldüğü üzere şair, Nazım Hikmet'in hem ismini anar hem de alıntıladığı yeri tırnak işaretinin içine alır. Gerek Nazım'dan gerek Fikret'ten aldığı parçaları, metnin gövdesine bağlayabilmek için alıntılanan yerlerin kendi metni ile tematik bir bütünlük göstermesine dikkat eder. Fikret'in *Bahâr-ı Terâne-Dâr*<sup>46</sup> şiirinden aldığı parçanın pastoral mahiyetini göz önünde bulunduran şair, metin içerisinde alıntının göze batmaması için *pastoral bir Tevfik Fikret* ifadesini kullanır. Aynı şekilde Nazım Hikmet'in *Güneşi İçenlerin Türküsü* şiirindeki coşkuyu ve ideolojik düşünceyi verebilmek için *materyalist bir Nâzım Hikmet* ifadesinden sonra alıntı yapar. Nazım Hikmet, *Güneşi İçenlerin Türküsü*'nde Marksist-devrimci misyonun gereği olarak seslendiği kitleyi harekete geçirecek coşku atmosferini

<sup>46</sup> Tevfik Fikret'in *Bahâr-ı Terâne-Dâr* şiirinde her dördlüğün sonunda *Bu bir güzel terânedir* mısraı bulunur. Bk. Tevfik Fikret (2012). *Rübâb-ı Şikeste* (4. Baskı). A. Uçman-H. Akay (1. Baskı). İstanbul: Çağrı Yayınları, s. 423-424. Oysaki Mungan, bu mısraı *Bu en güzel terânedir* şeklinde yazmıştır. Tırnak işareti içine bu mısraı verdiği için doğrudan bir alıntı yaptığı düşünülür. Şairin alıntıladığı yeri değiştirmesiyle ilgili herhangi bir bilgiye ulaşamadık.

oluşturur. Söz konusu şiirin en etkileyici ifadesi olan *akın var* Mungan'ın da dikkatini çekmiştir.

Osmanlı tarihine ve kültürüne ilgi duyan ve bu topraklarda şair olmak isteyen divan şiirini bilmesi gerektiğini belirten Mungan, divan şairlerinden sık sık alıntı yapar. *Yaz Geçer* kitabında, Hevesî ve Ahmed Paşa'dan parçalar alırken birbirinden farklı yöntemler dener. Hevesî'den şöyle bir alıntı yapar:

*Hevesî:*

*“Bahar geçtise nola, hazanı hoş görelim*

*Zaman zamana erişmez, biz ânı hoş görelim”* (YS: 51)

Bu şekilde yapılan bir alıntı, nazımdan ziyade nesirde görülebilecek türdendir. Metin akarken birden Hevesî, araya girerek metinde anlatılanları destekler. Hevesî'nin konuştuğunu belirtmek için iki nokta kullanılır ve doğrudan bir alıntı yapıldığını göstermek amacıyla beyit tırnak işaretinin arasına alınır. Ahmet Paşa'dan yapılan alıntıysa farklı biçimdedir:

*“Bir vakt olur ki der: O da bir zaman imiş”*

*(Ahmed Paşa'nın bir beyt'i)* (YS: 52)

Ahmet Paşa'ya ait olan mısraın alıntı olduğu, mısra tırnak işareti içine alınarak gösterilir. Ayrıca mısraın altında parantez içerisinde Ahmet Paşa'dan alıntıladığını belirtilir. Böylece şiir dışı bir unsuru şiir metnine monte etmiş olur.

İncelediğimiz şiir kitaplarında, kimi zaman alıntı yapılırken bir isimden sonra *dedi, der, söyler, demiş* gibi ifadeleri kullanılır. Böylece aktarılan sözün şaire ait olmadığı vurgulanır. *Bazı Yazlar Uzaktan Geçer*'deki *Bir Söz, akşam* şiirinde Sokrates'ten şöyle bir alıntı yapılır:

*Sokrates'in bir sözü:*

*Kimse yaşlı bir erkek gibi sevemez* (BYUG: 17)

Şiirdeki düşünceyi ve duyguyu güçlendirmek için, Sokrates'in sözlerine başvurulduğu söylenebilir. Alıntı tırnak işareti içerisine alınmasa da *Sokrates'in bir sözü*: şeklinde bir ifade kullanılarak doğrudan alıntı yapıldığı bu yolla gösterilir. *Mırıldandıklarım* kitabındaki *Ayaküstü Yaşanmış Ölümsüz Aşk Hikayeleri* şiirinde ise La Rochefoucauld'un sözü şöyle alıntılanır:

*“Eğer aşktan söz edildiğini duymamış olsalar,  
Hiçbir zaman sevemeyecek olan insanlar vardır”*

*Demiş La Rochefoucauld (MDM: 31)*

Sözün altına La Rochefoucauld'un dediği notu düşürülerek alıntılanan yerin metne eklendiği belirtilir. *Yaz Sinemaları* kitabında ise Nietzsche'nin sözü şu şekilde metne monte edilir:

*Kültür'ün kültür araçları yüzünden ölüm tehlikesinde olduğu bir  
zamanda yaşıyoruz.-demiş Nietzsche (YS: 31)*

Nietzsche'nin sözü de diğer alıntılarda olduğu gibi metindeki düşünceyi ve duyguyu pekiştirmek için alıntılanmıştır. *İkinci Hayvan*'daki *Baş Harfin Şarkısı* şiirinde ise Amerikalı metal şarkıcı Cure'un sözü şu şekilde alıntılanır:

*Adımın başharfini taşıyan şarkısında Cure'un  
Dediği gibi: “Bir başkasına âşık olacaksın bu gece” (İH: 99)*

Şair, dinlediği şarkıdan epeyce etkilendiğinden içinde bulunduğu durumu en güzel ifade edecek duygunun bu parçada bulunduğunu düşünür. Cure'un *M* şarkısında geçen *You'll fall in love with somebody else/Again tonight* kısmını Türkçeye çevirerek şiirine alan şair, metinde aktarmak istediği duyguyu kuvvetlendirir. Ayrıca şiirinin ismini *Baş Harfin Şarkısı* koyarak Cure'un *M* şarkısına gizli bir göndermede bulunur. *Timsah Sokak* kitabındaki *Bir Fincan Kahve* şiirinde ise Garbage'ın bir parçasının ismini anar:

*garbage'in şarkısı  
“cup of coffe” (TSS: 44)*



Mungan, bazen alıntılacağı yerlerle ilgili ilave bilgiler verir. Mesela *Gelecek*'teki *Hermes'in Kayıp Sözleri* şiirinde, Kopernik'in bir sözünü alıntılarken sözün geçtiği kitabın ismini ve söylendiği tarihi de yazar:

*Kopernik 1453'te yayımlanan Göksel Kürelerin Dönüşleri*

*Üzerine adlı kitabında "Güneş görülen tanrıdır," der (G: 90)*

Aslında *güneş görünen tanrıdır* sözü, Hermes'e aittir. Kopernik, bu sözü Hermes'ten almıştır. Bundan dolayı bu mısralarda Hermes'e kapalı bir göndermede de bulunulur.

Bazı şiirler alıntılanan sözlere göre biçimlenirler. Mesela *Kum Saati* kitabındaki *Altun ile İpek* şiirinde, Hz. Muhammed'e<sup>47</sup> ait bir söz vurgulanarak şiirin başında yazılır:

*Ve Muhammed dedi:*

*«Şu bir elimde gördüğünüz altunu*

*ve şu bir elimde gördüğünüz ipeği*

*ümmetim erkeğine haram ediyorum» (KS: 71)*

Burada görüldüğü gibi tırnak işareti yerine “«»” sembolü kullanılır. Metnin hemen başına konulan bu sözler, epigraf olmamasına rağmen epigraf işlevini görür. Çünkü şiirin içeriği, Hz. Muhammed'in bu sözlerine göre biçimlenmiştir. Metinde erkeğin altın takı takması ve ipek giysi giymesinin yaratacağı problemler açıklanırken Hz. Muhammed'in sözünden hareket edildiği gözlemlenir. Doğrudan yapılan bu alıntı, Gérard Genette'in bir metnin yan metinlerle çerçevesi anlamında kullandığı *paratextualite* kavramı etrafında düşünülebilir.

Mungan, genellikle doğrudan alıntı yaparken kimden alıntı yaptığını belirtir. Fakat bazen alıntı yaparken kimden alıntı yaptığını belirtmez veya bilerek gizler. Mesela *Bazı Yazlar Uzaktan Geçer*'deki *Bakıştıkça* şiirinde Mevlana'ya ait bir sözü şöyle alıntılar:

<sup>47</sup> Çalışmamızda, Hz. Muhammed'in hayatı ile ilgili bilgileri Muhammed İbn İshak'ın *Siyer*'inden aldık. Bk. Muhammed İbn İshak (1988). *Siyer* (1. Baskı). S. Özel (çev.). İstanbul: Akabe Yayınevi.

*bir söz: insan gözdür, gerisi ceset* (BYUG: 51)

Şiirde Mevlana'yı çağrıştıran herhangi bir ipucu bulunmamaktadır. Okuyucunun kendisi araştırarak bu sözün Mevlana'ya ait olduğunu çıkarabilir. Buna rağmen şair, *bir söz:* şeklinde bir kullanımı tercih ederek sözün alıntı olduğunu açıkça belirtir. Aynı zamanda kapalı bir gönderme olarak kabul edilen bu alıntıları kapalı göndermeler bölümünde ayrıntılı bir biçimde işleyeceğiz. *Eteğimdeki Taşlar*'daki *Leke, iz, tortu* şiirinde yapılan alıntı noktalama işaretleriyle belirtilmiştir:

*Hançer saplı bir dize bekliyor başını:*

*“Ah kimselerin vakti yok durup ince şeyleri anlamaya”* (ET: 231)

Tırnak işareti içerisinde verilen mısra, Gülten Akın'ın *İlkyaz* şiirinin ilk mısraıdır. Burada tırnak işareti sayesinde okuyucu yönlendirilerek bir anlamda mısran başkasına ait olduğu vurgulanır. Ayrıca şiire *Kestiği kara saçları bende kaldı* *Gülten Akın*'ın mısraı ile başlanması, ondan bir alıntı yapılacağı noktasında önceden bir işaret verir. *Dağ* kitabındaki *Çağır, an* şiirinde Sabahattin Ali'den bir mısra tırnak içerisinde verilir ve şairin ismi anılmaz:

*“Benim meskenim dağlardır, dağlar”*

*Diz ve derman yankısı* (D: 59)

Sabahattin Ali'nin *Dağlar* adlı şiirinden alınan *Benim meskenim dağlardır, dağlar* mısraı, Mungan'ın deyişiyle metnin gövdesine bağlanmıştır.

Bazı şiirlerde atasözleri kullanılarak da metnin duygu ve düşünce noktasında kuvvetlenmesine çalışıldığı görülür

*eski söz:*

*bir dünyaya sığmazken iki hükümdar*

*bir posta sığarmış kırk derviş* (ED: 67)

İrsâl-ı Mesel sanatı olarak da kabul edilen bu türden alıntılara incelediğimiz şiir kitaplarının hepsinde görmek mümkündür.

Mungan, şiirlerinde okuyucuyu meraklandırmayı, şaşırtmayı sever. Bazen alıntıladığı parçaların kime ait olduğunu gizleyerek bu türden denemelere girişir. *Sahtiyan* kitabında böyle bir alıntı bulunur:

*Ve bir şiir, bir dostumun şiiri: “senin şakağına dayadığın tabanca*

*İçinde büyüüttüğün o gizli düşman*

*Marksizmin yazılmamış bir sahifesi*

*(kadar kocaman*

*Bir soru işareti kafamda” (STN:22)*

Şair, hem *bir dostumun şiiri*: biçiminde bir ifade kullanarak hem de alıntıladığı yeri tırnak içine alarak alıntı taptığını belirtmektedir. Fakat alıntının kime ait olduğu noktasında yeterince bilgi vermemektedir. *Sahtiyan* kitabının basılmasından yıllar sonra 27 Ocak 2002’de Milliyet Gazetesi’nde çıkan *Hayat Atölyesi* başlıklı yazısında, bu alıntı ile ilgili şunları dile getirir: “Şiirimde, ‘bir dost’ diye söz ettiğim Yıldırım’ın ilk şiirlerinin birinden alınmış bir bölümdür bu. O şiirini daha sonra kitabına almadı, dolayısıyla birkaç kişiden başka bu dizelerin ona ait olduğunu bilen de olmadı” (Mungan, 2002). Şair, böyle bir bilgiyi paylaşmasaydı, belki de hiç kimse bu mısraların Yılmaz Türker’e ait olduğunu bilmeyecekti. Çünkü Yılmaz Türker de, Mungan’dan öğrendiğimiz kadarıyla, şiir kitabına bu mısraları almamıştır. Alıntı olduğu belli olan ama kime ait olduğu belirtilmeyen mısralara Mungan’ın diğer şiirlerinde de rastlamak mümkündür. Mesela *Kum Saati*’ndeki *Zikir* şiirinde tırnak işareti içine alınan ve kime ait olduğu bilinmeyen bir ifade kullanılmıştır:

*ölü dilli yazıtlar:*

*“Sonsuza dek yaşayacaktır Krallar” (KS: 92)*

Şairin deneme kitaplarını, röportajlarını incelediğimizde bu sözün kime ait olduğu ile ilgili bir açıklamaya rastlamadık. Bir dostundan mı, yoksa okuduğu bir kitaptan mı alıntıladığı belli olmayan bu sözün sahibi, şair bir açıklamada bulunana kadar bir gizem olarak kalacaktır ya da okuyucu araştırarak bu sözün kime ait olduğunu bulacaktır. Yaptığımız araştırmalarda biz bu sözün Rosseta Taşı’ndan

alındığı sonucuna vardık. *Rosseta Taşı*<sup>48</sup> Mısır'da bulunan ve şu anda British Museum'da sergilenen bir yazıttır. Bu yazıtta sonsuza dek yaşayacak kralın tasviri yapılır. Rosseta yazıtı Hiyeroglif, Antik Yunanca ve Demotik dilleri ile yazılmıştır. Bu üç dilde bugün kullanılmamaktadır. Yukarıdaki mısralarda *ölü dili yazıtlar* ifadesi ile bu dillere göndermede bulunulduğu düşünülebilir. *Mırıldandıklarım*'daki *Bir Yılın Son Günleri* şiirinde de benzer bir alıntı vardır:

*ve altın mâni deyişli el yazısı bir cümle:*

***uçan kuşlar konsun senin göğüne!*** (MDM: 25)

Koyu ile gösterdiğimiz mısraın şaire mi yoksa başka birine mi ait olduğu ile ilgili herhangi bir bilgiye rastlamadık.

Mungan, sadece edebî eserlerden, şarkılardan veya kitaplardan doğrudan alıntılar yapmaz. Şairin bazı metinlerinde edebiyat dışı unsurlardan alınmış parçalara da rastlamak mümkündür. Nitekim *Yaz Sinemaları*'nda, bir berber dükkânındaki aynanın sol üst köşesinde nakışlı bir çerçevede süslü harflerle yazılmış bir yazıtı doğrudan alıntılar:

***“YAZIK BİR AŞK UĞRUNA”*** (YS: 30)

Mardin'deki evlerinin altında, Berber Hamdo'nun dükkânının olduğunu *Harita Metod Defteri*'nde anlatan şair, yukarıdaki alıntıyı muhtemelen hafızasında silinmeyen bu berber dükkânından almıştır. *Mürekkep Balığı*'ndaki *Tarihi Dileklerarası için Bir Karşı Metin* şiirinde birbiriyle ilişkili olmayan dans, tiyatro, müzikal ve skecin aynı anda sergilendiği ve varyete diye adlandırılan programın afişini metne dâhil eder:

***VARYETE PROGRAMI***

***Facia- Dram-Komedi*** (MB: 38)

Bu ve buna benzer alıntılar, aynı zamanda metinlerarasılık tekniklerinden biri olan montaj ile ilişkilendirilir. Adnan Turani'ye göre montaj tekniğinde, yazar

---

<sup>48</sup> Rosseta Taşı ile ilgili ayrıntılı bilgi için [https://tr.wikipedia.org/wiki/Rosetta\\_Ta%C5%9F%C4%B1](https://tr.wikipedia.org/wiki/Rosetta_Ta%C5%9F%C4%B1) sayfasına bakılabilir.

metinleri parçalayarak parçalanmış kısımları birbirlerine yabancılaştırır (2008: 137). Gerçekten şairin alıntılacağı parçalar, artık ilk kullanıldıkları yere ait olmadıklarından yabancılaşmışlardır. Montajlanan kısımlar, her ne kadar yeni metnin gövdesine bağlanmışlarsa da metin dışı bir unsur olduklarını hemen ele verirler. Mungan'ın şiirlerinde montaj tekniği ile alıntılanan birçok parça bulunur. Mesela *Oda, Poster ve Şeylerin Kederi* kitabının son şiiri olan *Döküm Günleri*'nin en sonunda adres bilgileri yer alır:

*Murathan Mungan*

*Çarşı Durağı 36. Sokak 12/2*

*Bahçelievler-Ankara (OPŞK: 68)*

Postmodern sanat estetiğini belirleyen temel özelliklerden birinin, sanat dışı unsurlar ile sanat unsurlarının harmanlanması olduğunu önceki bölümlerde anlatmıştık. Yukarıdaki adres bilgilerinin sanat düzlemine aktarılması tam olarak postmodern sanat ile ilgili iddia ettiklerimizi doğrulamaktadır. Şair, sanat dışı bir unsur, hiçbir şekilde değiştirmeden sanat düzlemine aktarır. Ayrıca *Düküm Günleri* şiirinde, odasının duvarlarında bulunan posterleri kitaplığında yer alan kitapları sıralayarak şiir metnine yerleştirir. Denilebilir ki Mungan bu türden şiirler yazarak postmodernist bir tutum sergilemektedir. Benzer bir alıntı da *Yaz Geçer* kitabındaki *Yalnız Bir Opera* şiirinde vardır:

*“Eylül’de aynı yerde ve aynı insan olmamı isteyen” notunu buldum kapımda*  
(YG: 14)

Bazı şiirlerde ise, nereden alındığı belli olmayan tarihler metne eklenir. *Erkekler İçin Divan* kitabındaki *sırrım, kan, 1111 ve kum tepeleri* şiirinde Gazali'nin doğum tarihi rakamla yazılarak metne yerleştirilir:

*1111 Gazali'nin doğum tarihi* (ED: 44)

Metinlerarası ilişkiler çerçevesinde ele alınan doğrudan anlatımlar da alıntı olarak değerlendirilebilir. Çoğu, metinde kimin tarafından söylendiği belirtilmeyen

bu aktarmalar, kimi zaman diyaloglarda kimi zaman tek başlarına verilirler. Bazı doğrudan aktarımlar şunlardır:

*neden ağladığımı biliyorum, diyorsun* (TSS: 46)

*söndürdüğü bir yaz yumağından*

*diyor ki: Şiirimde tekrar dizeleri azdır* (OPŞK: 17)

*feryattan kimseler ölmez, derken*

*duvarlardan geçtim* (ED: 11)

*ömrünün neresinde olduğunu sorar gibi,*

*saat kaç? dedin* (ET: 27)

*“Biliyor musun,” dedin. “Sen neye benziyorsun biliyor musun?”* (YG: 29)

Genette'in paratextualite başlığı altında ele aldığı epigraflar metinlerarasılıkta önemli bir yer tutar. Başka bir metinden alıntılanan ve ana metne geçilmeden hemen önce yazılan epigraflar, metnin ana gövdesine dâhil olmazlar ama metin hakkında bazı ipucuları verirler. Ayrıca yazar/şair, epigraf ile kendi yazdığı metin arasında tematik bir bağ kurabilir. Mungan, birçok şiirinde epigrafa başvurur. *Dağ* kitabında her şiirden önce dağ ile ilgili bir epigraf yazarak aynı zamanda deneysel bir girişimde bulunur. Epigrafların kime ait olduğunu belirtmez ve dağ hakkında şiir yazan diğer şairler ile aynı duyguları paylaştığını gösterir. *Dağ* kitabında kullanılan epigraflardan bazıları şunlardır:

*ben bir dağın ağacıyım* (D:40) (Yunus Emre)

*geçmiş dağdan dağa yoktur durağı* (D:24) (Bayburtlu Zihni)

*niçin gitmez Yıldız dağı dumanın* (D: 32) (Pir Sultan Abdal)

*Eteğimdeki Taşlar* kitabında ise her bölümün başına bir söz, bir mısra veya bir dörtlük epigraf olarak bırakılır. Kitabın bölüm başlarına bırakılan epigrafların hepsi şunlardır:

*Hayatın her duruma hakkı vardır* (Rainer- Maria Rilke) (ET: 80)

*Geçici olan bir ânın bile, zengin bir geçmişi vardır* (Wisława Szymborska)  
(ET: 106)

*Geçmiş ölmedi. Geçmedi bile* (William Faulkner) (ET: 106)

*Gücün yetmez ölümden kurtarmaya beni* (Tarafe) (ET: 140)

*Biz âleme bir yar için ah etmeğe geldik* (Yenişehirli Avni) (ET: 152)

*Sanat bir biçimde çıkagelir* (Whistler) (ET: 208)

*Ölçüler değişti, dünya ufaldı,*

*Geçiyor saatler, günler uçarak;*

*Artık bütün yollar geride kaldı*

*Göz mesafesine girdi son durak* (Munis Faik Ozansoy) (ET: 222)

On bölümden oluşan *Solak Defterler*'in sekiz bölümünün başına başkasına ait mısralar bir epigraf olarak bırakılmıştır. *Divan-ı Harp Şiirleri* başlığını taşıyan dokuzuncu bölümünün başına ise şairin kendi ifadesi olan *Benim için burada epigrafi düşü tarihin:/Cizre'den önce Cizre'den sonra* (SD: 206) epigrafi konulmuştur. Diğer bölümlerde kullanılan epigraflar sırasıyla şunlardır:

*bir mevsim-i baharına geldik ki âlemin*

*bülbül hâmuş havz tehi gülistan harâb* (Keçecizade İzzet Molla) (SD: 6)

*varak-ı mihr ü vefâyı kim okur dinler* (Karamanlı Kâmi Muhammed) (SD: 50)

*iki elim bulundu beraber kan içinde* (Necâti) (SD: 78)

*Ya seferdir ya tahammül ikiden hâli değil* (Rahmî) (SD: 90)

*Sana bana olan*

*Ona da oldu*

*Kendi cübbesi altında*

*Cüneyt yok oldu* (Asaf Halet Çelebi) (SD: 106)

*Bağ-ı dehrin hem hâzânın hem bahârın görmüşüz*

*Biz neşâtın da gamın da rûzigarın görmüşüz* (SD: 138)

*Şeb-i yeldâyı müneccimle muvakkit ne bilür*

*Mübtelây-yı gama sor kim giceler kaç saat* (Şeyhülislam Yahyâ) (SD: 174)

*uyan ey gözlerim gafletten uyan*

*uyan ey uykusu çok gözlerim uyan* (III. Murad veya IV. Murad) (SD: 218)

Yukarıda ele aldığımız alıntılarının dışında incelediğimiz kitaplarda daha birçok alıntı mevcuttur. Şair, genellikle doğrudan alıntıladığı sözleri ve parçaları kendi metnine yapııştırarak daha önce buldukları metinlerdeki bağlamlarını değiştirir. Alıntılarının çoğu kere kime ait olduğunu belirtmesine rağmen bazı yerlerde kimden alıntıladığı ile ilgili herhangi bir ipucu vermez. Edebiyatçılardan, siyasetçilerden, filozoflardan, şarkıcılardan doğrudan alıntılar yaptığı gibi bazen afişlerden, duvar yazılarından, kitap ve tiyatro oyunu başlıklarından da doğrudan alıntı yapar.

Metinlerarasılıkta sıkça başvurulan yöntemlerden bir tanesi de gizli alıntıdır. Yazar/şair, birinden aldığı bir sözü noktalama işaretleri veya açıklayıcı bir ifade ile belirtmediğinde gizli alıntı yapmış olur. Aktulum, gizli alıntının bir sözcenin ayrıçlar ya da italik yazı kullanılmadan, sözcenin geldiği yapıt veya yazarının adının belirtilmeden yapılan alıntı olgunu söyler (Aktulum, 2000: 103). Mungan'ın şiirlerinde bu tanıma uyan alıntılara rastlamak mümkündür. *Bazı Yazlar Uzaktan Geçer* kitabında, Yahya Kemal'den şöyle bir alıntı yapar:

*Sonra uğurla kendini bu sahilin şiirinden*

***Aheste çek kürekleri mehtap uyanmasın!*** (BYUG: 12)

Yahya Kemal'in *Gezinti* şiirinden *Âheste çek kürekleri mehtap uyanmasın!* (Kemal, 2004: 67), mısraı gizli bir biçimde alıntılanmıştır. *Oyunlar İntiharlar Şarkılar* kitabındaki *Kilit Taşı* şiirinde ise Necati Cumali'den şöyle bir alıntı yapar:

*ve işe yaramaz bir son dakika bilgisi:*

***kurtlar birbirinden ayrı yaşar.*** (ÖİŞ: 58)



Necati Cumali'nin *Karabatak* şiirinde, yukarıdaki mısralarda koyu ile gösterdiğimiz yer şöyle geçer: *Bayırlarda yol alan posta arabaları/Şimdi birbirinden ayrı yaşar kurtlar, kuşlar/Sular çakıllardan ayrı akar* (Cumali, 2001: 513). Şair, koyu ile gösterdiğimiz mısraı küçük bir değişiklikle alıntılar. Bu şiirde de, alıntıyı yaptığı kişi ve eseri ile ilgili herhangi bir bilgiye yer vermez. Ayrıca alıntıladığı yeri ayraç veya tırnak işareti ile göstermediği gibi farklı bir yazı biçimi ile de göstermez. *Kum Saati* kitabındaki *Elma ile Yılan* şiirinde Marx'ın bir cümlesini alıntılar:

*halkaların ve hakların afyonu din/dar gelen uyuşturuculuğu*

*uyuşturucu maddelerin (KS: 75)*

Marx'ın *Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisine Katkı* eserinde “Din, halkın afyonunu oluşturuyor.” (Marx, 1997: 192) ifadeleri bulunur. Marx'a göre halklar din olgusu ile biçimlendirilir ve bu yolla kontrol altında tutulur. Dine yaklaşımı Marx ile aynı olan şair, bu meşhur ifadeyi biraz değiştirerek şiirinde tekrar eder.

#### **3.4.4. Açık Göndermeler**

Açık gönderme herhangi bir eserden, sanatçıdan, efsaneden, mitolojiden, önemli bir olaydan veya tarihî bir şahsiyetten doğrudan bahsedilmesi anlamında kullanılır. Açık göndermelerde, okuyucu göndermede bulunulan olayın, eserin veya kişinin hemen farkına varır. Aynı zamanda telmih olarak kabul edilen açık göndermelere öteden beri şairler/yazarlar eserlerinde başvururlar. Açık göndermeler, şairin/yazarın sanat zevki ve kültür dünyası hakkında önemli bilgiler verir. Göndermede bulunulan eserler, sanatçılar ve tarihî olaylar sayesinde okuyucu, şairin/yazarın hangi eserleri okuduğu veya hangi müzikten hoşlandığı hakkında malumat sahibi olur.

Bir metne yapılan göndermeler, yazarın/şairin niyetine ve bağlama göre farklı işlevlere sahip olabilir. Söz gelimi kendini ezilmiş hisseden bir yazarın, Kafka'nın *Dönüşüm* romanına göndermede bulunması, ruh halini anlatmaya yardımcı olur. Göndermede bulunan eser, metinde verilmek istenen duygunun ve

düşüncenin kuvvetlenmesine katkı sağlar. Yazarlar/şairler, genellikle beğendikleri veya etkilendikleri kişilere ve eserlere açık göndermelerde bulunurlar. Bazen onların ismini anarken bazen eserlerinden bir parça alarak onları kendi eserlerinde anarlar.

Murathan Mungan, mitolojiden Osmanlı tarihine, halk edebiyatından Batı edebiyatına, klasik müzikten Türk sanat müziğine, rock müziğinden jazza, felsefeden psikolojiye, sinemadan siyasete birçok alanla ilgili açık veya kapalı göndermelerde bulunur. Omayra şairinin, hemen hemen her konuyla ilgili bir şeyler yazması, bitmek tükenmek bilmeyen bir merak ile felsefe, psikoloji, tarih okuması ve sinema, resim, müzik gibi sanatlarla ilgilenmesi şiirlerinde göndermelerin çok olmasında en büyük etkidir. Bazı şiirleri neredeyse tamamen göndermelerden oluşan şair, kültürel göndermelerin has edebiyat okurları için aynı zamanda entelektüel bir haz olduğundan söz eder (SK: 60). Bu yüzden şiirlerinde okuduğu kitaplardan, izlediği filmlerden, dinlediği müziklerden bahseder. İzlediği bir filmi, dinlediği bir müzik parçasını veya okuduğu bir kitabı şiirin konusu yaptığından sık sık göndermelerde bulunur.

Şair; rock, heve'n'metal, jazz ve Türk sanat müziğini dinlemekten haz duyar. Müziğe olan merakı eserlerine de yansır. Nitekim *Metal* ve *Eski 45'likler* kitaplarının ismi, şairin müzik merakının bir yansıması olarak düşünülebilir. Bu iki kitabında müzik parçalarına ve müzisyenlere doğrudan göndermede bulunan şair, diğer kitaplarındaki şiirlerde de müzisyenlere ve müzik parçalarının ismini anar. Mesela *Oda*, *Poster* ve *Şeylerin Kederi* kitabındaki *Yaz İçin Poster* şiirinde bir müzik albümünden söz eder:

*Dar geçitlerde hangi rüzgârlar severdi beni*

*Grand Piano Canyon* (OPŞK: 26)

Jazz müziğinin önde gelen müzisyenlerinden biri olan Bob James'in *Grand Piano Canyon* isimli bir albümü bulunur. Burada şiirdeki tema göz önünde tutulduğunda Bob James'a doğrudan göndermede bulunulduğu anlaşılır. *Yaz Sinemaları* kitabında ise *Hotel California* parçasının anıldığı görülür:

*Fonda: Eagles: "Hotel California". Her zaman kendini belli etmeyen bir sessizlik var (YS: 19)*

Bu mısralarda, *Hotel California*'yı seslendiren müzik grubu Eagles'dan da bahsedilerek açık bir göndermede bulunulur. Şiirde oluşturulan duygusal atmosferi en iyi yansıtan müzik parçasının *Hotel California* olduğunu düşünmesinden dolayı şairin bu parçayı tercih ettiği düşünülebilir. *Gelecek* adlı kitabındaki *Yükdüşüm* şiirinde ise dinlediği müzik parçalarını abdallara dinletme arzusunu dile getirir:

*On üçüncü yüzyıl Rum abdallarıyla dolaşmak istiyorum*

*Anadolu'yu, onlara Iron Maiden dinletmek istemiyorum Black*

*Sabbath*

*Fazlullah'la zikir çeker gibi Metallica Magedeth rüya tabirleri*

*Harf sanrıları ebced (G: 109)*

Postmodern öznenin ruh hallerini sıkça işlediği şiir kitaplarından biri olan *Gelecek*'te, günümüzün değerleri geçmişin değerleriyle bütünleştirilmeye çalışılır. Yukarıdaki mısralarda da görüldüğü üzere sanayi sonrası toplumlarda en sık dinlenen müzik türlerinden biri olan metal müziğinin önemli temsilcilerinden olan Metallica grubunun tarikata dinletilmesi istenilir. Tarikattaki zikir ritüeli ile Metallica'nın figürleri arasında bir bağlantı kuran şair, belli ki Metallica'yı ve müziğini bir tür tarikat çerçevesinde değerlendirmektedir. Metal ve rock müziğinin çağımızın ruhunu yansıttığını iddia eden Mungan, *Metal* kitabında metal müziğinin bir türevi olarak görülen *hard'n'heavy*in ismini de anar:

*bölündüğüm yerde*

*hard'n'heavy slowları*

*yer değiştiriyor içimde bütün kişilikler (MT: 11)*

*Hard'n'heavy slowları* genellikle cinsel kimlikte karmaşa yaşayan, toplum ile bağı zayıflayan ve bir arayışta olan kişilerin dinlediği türden parçalardan oluşur. Nitekim bu müzik parçalarında, sözü edilen kişilerin ruh hallerini anlatan bölümlere sıkça rastlanılır. Şair, bu müziği şiirine konu yaparak içinde bulunduğu ruh hali

hakkında okuyucuya bazı ipuçları verir. *Mürekkep Balığı* kitabındaki *İspanyolca Bir Sözcük* şiirinde ise Amerikalı şarkıcı Elton John'un *A Word In Spanish* parçasına açık bir göndermede bulunur:

*Akşam eve döndüğümde Elton John hepimiz için söylüyor:*

*"A Spanish Word" (MB: 15)*

Esasında bu şiiri, bir pastiş örneği olarak değerlendirmek de mümkündür. Elton John, şarkının ortalarında şunu söyler: *İspanyolca bir sözcük var anlamını bilmediğim (And there's a word in Spanish I don't understand)*. Mungan'ın şiiri ise şöyle başlar: *İspanyolca bir sözcük.../Anlamadığımız ama çok güzel bulduğumuz*. Belli ki şair, şiiri yazmadan şarkının etkisine girmiştir.

Şair, dinlediği müzik parçaları gibi okuduğu kitaplarla da bütünleşen biridir. Felsefe, edebiyat, psikoloji kitaplarından sürekli bahseder ve bu kitapların kendisi üzerinde bıraktığı izlerden de söz eder. Mesela *Gelecek* kitabındaki *Yük Düşüm* şiirine *Engels'in Ailenin Özel Mülkiyetin Devletin Kökeni* eserini şu şekilde alır:

*Armağan ediyor ölümü göze alanlara öldürmeyen yaraları*

***Ailenin Özel Mülkiyetin Devletin Kökeni***

*-ni yeniden ve yüksek sesle okumak ihtiyacı (G: 110)*

Yaşadığı dönem ile uyum problemi yaşayan Mungan, gençliğinde etkisinde kaldığı Marksist ideolojiye tekrar dönme ihtiyacı hisseder. Bu yüzden Marksist düşüncede önemli bir yere sahip olan Engels'in *Ailenin Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni* eserinin ismini anar. *Eteğimdeki Taşlar* kitabındaki *Leke, iz, tortu* şiirinde ise Fazıl Hüsnü Dağlarca ile Ahmet Hamdi'nin eserlerine aynı yerde göndermede bulunur:

*Yabandan topladım bütün çocuklarımı*

***Çocuk ve Allah'ın bütün baskılarını***

*Kaç saat çeker orası **Bursa'daki zamanla** (ET: 234)*

Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın meşhur şiir kitaplarından biri olan *Çocuk ve Allah*'tan, birçok şair gibi Mungan da etkilenmiştir. Nitekim çocukluk temasını işlediği şiirlerinde Fazıl Hüsnü'nün etkisine rastlamak mümkündür. Şiirlerinde zaman mefhumunu bir imge olarak kullanan şair, bu noktada da Ahmet Hamdi'den ilham aldığı görülür. Ahmet Hamdi'nin şairliği ile bütünleşen *Bursa'da Zaman* şiirine göndermede bulunarak bu etkiyi açıkça göstermiş olur. Çok beğendiği şairlerden biri olan Oktay Rıfat'ın *Perçemli Sokak* eserini, *Bazı Yazlar Uzaktan Geçer* kitabındaki *Perçemli Sokak* şiirinde anar:

*İmgeye açılan: perçemli sokak*

*edebiyattan yapılmış geçmişin (...)*

*baştan başlamak isteği duyduğun*

*şehirler kitaplar Oktay Rıfat. (BYUG: 34)*

*Perçemli Sokak*'ın buradaki kullanımı kapalı bir gönderme olarak da değerlendirilmesine rağmen şair, Oktay Rıfat'ın ismini anmasından dolayı açık gönderme çerçevesinde ele alınır. Bu şiirde olduğu gibi eser ile yazarını aynı metinde vererek açık göndermede bulunduğu şiirlerinin sayısı hayli fazladır. Bazı şiirlerde ise yalnızca eserin ismi verir. *Yaz Sinemaları*'nda, bu türden bir gönderme vardır:

*Freud'un "Burçlar Kitabı"nda şimdi Yengeç Dönencesi sonunda  
kendine sakladığı, yaşaya yaşaya bilemediği zehirli uç (YS: 36)*

Noktalama işaretlerine dikkat edilmediği için okuyucu burada Freud'un *Burçlar Kitabı* adındaki eserine göndermede bulunulduğunu düşünülebilir. Oysaki Freud'un böyle bir kitabı yoktur. Aslında burada yengeç burcunun temsil ettiği dönemin Freud'un psikoanalitik kuramında denk geldiği gizil dönem anlatılır. Barış Özkırış, yengeç burcunun Freud'un kuramında gizil dönem denilen 6-12 yaş aralığına tekabül ettiğini belirtir (Özkırış, 2016). Mungan'ın anlatmak istediği de tam olarak bu gizil dönemin özellikleridir. Şair, muhtemelen okurken etkisinde kaldığı *Burçlar Kitabı*'nda böyle bir bilgiye rastladığı için bu konuya değinmiştir. Hemen hemen bütün şiir kitaplarında okuduğu ve etkisinde kaldığı eserlerin ismini anan şair, bu şekilde kültürel zevkleri hakkında okuyucuya bilgi sunmuş olur. Mesela

*Mürekkep Balığı* kitabındaki *Tarihi Direklerarası için Bir Karşı Metin* şiirinde birkaç eserin ismini sıralar:

*İçimizdeki Şeytan, aramızda dolaşan eldivenli Macbethler, Beyaz Othellolar, insan başlı yılan* (MB: 40)

Sabahattin Ali'nin *İçimizdeki Şeytan* ve Shakespeare'in *Macbeth* ile *Othello* eserleri anılırken yazarlarından bahsetme gereği duyulmamıştır. Yine aynı kitaptaki *Açık İdeoloji için Dolambaçlı Şiir* metninde Adorno'nun bir eserine şöyle göndermede bulunulur:

*değer kaybı: minima moralia, kıvrıcık saçlı taşra*  
*her hayata bir kanal toplum ölümler için* (MB: 87)

Adorno'nun *Minima Moralia - Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar* (Minima Moralia - Reflexionen Aus Dem Beschädigten Leben) isimli bir eseri vardır. Nitekim *Minima Moralia* ifadesi Adorno ile özdeşleşmiştir. Deneme kitaplarında da sürekli Adorno'dan söz eden şairin, onun eserine açık bir göndermede bulunduğu söylenebilir. *Bazı Yazlar Uzaktan Geçer* kitabındaki *Çimenli Tümsek* şiirine Adorno *okurken* notunu bırakarak Alman düşünürün söz konusu kitabındaki *Çimenli Tümsek*<sup>49</sup> yazısına göndermede bulunur. *Metal* kitabındaki *Sprey Boya* şiirinde ise Adorno'nun *Minima Moralia* adlı eserini ve bu eserden aldığı bir sözü tırnak içinde alarak alıntılacağı gibi yazarının ismini de anar:

*Adorno'nun "Minima Moralia" adlı uzunçalarından bir şarkı:*

*"yanlış bir hayat doğru yaşanmaz"* (MT: 18)

Bu mısralarda şair, doğrudan bir alıntı yapar ve Adorno'ya açık göndermede bulunur. *Dağ* kitabındaki *Sırça Köşk* şiirinde ise Sabahattin Ali'nin *Sırça Köşk* hikâyesindeki olayları hatırlatır:

*nice taşlasan bir teki değmez*

*bir bakışla dağılır*

<sup>49</sup> Bk. Theodor W. Adorno (2014). *Çimenli Tümsek*. *Minima Moralia* (8. Baskı). O. Koçak-A. Doğukan (çev.). İstanbul: Metis Yayınları, s.24-25.

*sırça köşk* (D: 17)

Sabahattin Ali'nin *Sırça Köşk*<sup>50</sup> hikâyesinde, üç uyanık arkadaş gittikleri bir kentte halka, “bu ülkenin sırça köşkü nerededir” diye soru sorarlar. Halk Sırça Köşk'ün ne olduğunu merak edince üç arkadaş bir ülkenin Sırça Köşksüz olamayacağını söyleyerek halkı kandırırlar. Yaptıkları Sırça Köşk'te halktan aldıkları mallarla zevk u sefa içinde yaşarlar. Bu arada Sırça Köşk'ün yıkılamayacağı yalanını yayarak halkın ellerinde ne varsa kendilerine vermelerini isterler. En sonunda halk elindeki bütün koyunları onlara verir. Bu arada üç arkadaşta ellerinde hiçbir şey kalmadığını söylerler. Üç arkadaş ellerinde hiçbir şey kalmayan halkı yatıştırmak için beyni, dili ve gözleri çıkarılmış koyun kellelerini dağıtırlar. Halktan biri, boş kelleyi ne yapayım diyerek Sırça Köşk'e fırlatır. Köşkte bir delik açıldığını gören herkes elindeki kelleyi köşke fırlatınca köşk yıkılır. Yukarıdaki mısralardan da anlaşıldığı üzere şair, Sırça Köşk'ün yıkılmasına göndermede bulunur.

Mungan, kimi zaman birini anarken onun eserinden bir parça da alıntılar. Alıntılardığı yeri kendi metnine ustaca monte eden şair, ancak dikkatli okuyucuların farkına varacağı biçimde metinlerarasılık tekniğini kullanır. *Omayra* kitabındaki *Tamaritli Delikanlı* şiirinde İspanyol şair ve müzisyen Federico Garcia Lorca'nın ismini anarken aynı zamanda ondan bir mısra alıntılar:

*kaybettim kendimi Lorca gibi*

*bazı çocukların kalbinde* (OY: 118)

Lorca'nın *Kaçışa Gazel* adlı şiirinde, *Bazı çocukların kalbinde yitirdiğim gibi* (Lorca, 2016) mısramı alıntılaman şair, şiirin sonunda kullandığı *daha çok küçük bir çocuktu Lorca'nın katillerini/Mardin'de tanıdığım*da mısraları ile İspanyol şairin katledilmesine de göndermede bulunur. Benzer bir anlatıma *Bazı Yazlar Uzaktan Geçer* kitabındaki *Limon* şiirinde rastlamak mümkündür:

*Nerval'in limonunda*

*Senin dişlerinin izi var* (BYUG: 55)

---

<sup>50</sup> Bk. Sabahattin Ali (2008). *Sırça Köşk* (7. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Gerard De Nerval'in *Delfica* şiirindeki *Limonlar dişlerinin izini taşırlardı* (Nerval, 2016) mısraı, değiştirilerek metne monte edilir. Böylece hem Nerval'e doğrudan göndermede bulunulur hem de montaj tekniği kullanılır.

Montaj, alıntı ve açık gönderme gibi metinlerarası yöntemlerin hepsinin bir arada kullanıldığı *Eteğimdeki Taşlar* kitabındaki *Leke, iz, tortu* şiiri dikkat çekicidir. Gülten Akın'a ithaf edilen bu şiirde; Ahmet Muhip Dıranas, Behçet Necatigil, Turgut Uyar, Nazım Hikmet, Edip Cansever, Bekir Sıtkı Erdoğan ve Atilla İlhan'a açık ve kapalı göndermede bulunulur. Söz konusu şiirde, Ahmet Muhip Dıranas'ın *Olvido* adlı şiirinin ismi anılarak ona açık bir göndermede bulunulduğu gibi *Olvido*'dan bir mısra da alıntılanır:

*Olvido'nun lavanta çiçeği kokan kederleri* (ET: 232)

Koyu ile gösterdiğimiz yer *Olvido*'dan değiştirilmeden alıntılanmıştır. Alıntılanan mısra *Olvido*'da şöyle geçer: *Bir el çıkarmaya başlar bohçamızdan/Lavanta çiçeği kokan kederleri;/Hoyrattır bu akşamüstüler daima* (Dıranas, 2001: 184). Görüldüğü üzere alıntılanan mısraın bağlamı değiştirilmiştir. Bu yüzden burada *Olvido*'nun isminin anılması açık bir gönderme, mısraın bağlamının değiştirilerek kullanılması kapalı bir göndermedir. Yine aynı şiirde Behçet Necatigil'in ismi ile birlikte, üç tane şiirinin başlığı da ustaca metne monte edilir:

*Başucumda Necatigil'in lâmbası, nilüferi, solgun bir gülü*

*dokununca*

*sönüyor* (ET: 233)

Necatigil'in; *Lamba, Nilüfer* ve *Solgun Bir Gül Dokunca* başlıklı şiirleri vardır. Şair, Necatigil'in ismini anarak açık göndermede bulunduğu gibi şiir başlıklarını metnine monte ederek kapalı göndermede bulunur. *Leke, iz, toz* şiiri Mungan'ın sanat hayatı boyunca beslendiği şairler hakkında bilgi vermesi noktasında önemlidir. Göndermede bulunduğu isimlerin sanat ve dünya görüşlerinin belli açılardan onu etkilediği düşünülebilir. Eserlerinde birçok şaire göndermede bulunmasıyla ilgili şunları dile getirir:



Aslında büsbütün yabancı olduğu bir şey değildi bu. Daha önceki şiirlerimin bazılarında, amaçladığım yapı ve kurgu gereği, kimi şairlere ve şiirlere “açık göndermeler” kullandığım olmuştur. Bilindiği ya da bilinmesi gerektiğini düşündüğüm kimi dizeleri aynen alır, kendi şiirim “görünür” bir yerinde, “görünür” bir giriş olarak ve daha önemlisi, “dramaturjik bir gereklilik” olarak kullanırım (SK: 35).

Mungan’a göre başka şairlerden alıntı yapmak dramaturjik bir gerekliliktir. Asıl işi özgün bir eser ortaya koymaktan ziyade var olan malzemeleri tasarlamak olan dramaturgun en fazla başvurduğu teknik kaçınılmaz olarak metinlerarasılıktır. Mungan’ın şiirlerinde, başka metinlerden alıntılarının çok olmasının, sürekli başka yazarlara ve şairlere göndermelerin bulunulmasının bir sebebi de şairin asıl mesleğinin dramaturg olmasıdır, denilebilir.

*Solak Defterler*’deki *Aydın birim* şiirinde şair, Gülten Akın’dan bir mısraı şu şekilde alıntılar:

*Bir türkünün kurnaz gülümsemesi:*

*Ay bacadan aştı uyumaz mısın?* (SD: 150)

Koyu ile gösterilen mısra Gülten Akın’ın *Yitikler Gecesi* adlı şiirinde geçmektedir. Oysaki şair, bir türküden alıntıladığını söyleyerek okuyucunun kafasını karıştırmaktadır. Burada doğrudan bir alıntı olduğu söylenebileceği gibi Gülten Akın’a kapalı göndermenin de olduğu ileri sürülebilir.

Şair, göndermelerde bulunurken birbirinden çok farklı yöntemler dener. Kimi zaman göndermede bulunurken eserin ismini ve yazarını anar, ayrıca eserin içeriği hakkında bilgi verir:

*Homeros kaç yüzyıl yaşadı*

*Elbet İlyada bağlanır bir gün*

*Küşteni tanrı bükür boynunu* (STN: 50)

Homeros’un *İlyada* destanında, birçok Tanrı’dan söz edilir. Burada *küşteni tanrı bükür boynunu* denilirken bu Tanrılardan biri hatırlatılır. *Erkekler İçin Divan*

kitabındaki *Yaş* şiirinde Yunus Emre'nin, Fuzulî'nin, Bakî'nin, Karacaoğlan'ın isimleri de anılarak onların şairliklerine göndermede bulunulur:

*kendi Divan'ımdan*

*sürüldüm*

*git gide Fuzulî'nin*

*yaşına geldiğimde (ED: 37)*

Mungan, bir şiirde birden fazla ismi anarken bu isimlerin ortak yönlerine veya kendisi üzerinde bıraktıkları etkilerin benzerliğine dikkat çeker. *Oyunlar İntiharlar Şarkılar* adlı kitabında *Kilit Taşı* şiirinde bahsettiği kişilerin ortak yönlerini öne çıkarmaya çalışır:

*London'ın yangın evi, Benjamin'in siyah çantası, Zweig'in iki kişilik tabancası, Tıp Terimleri Sözlüğü'nde akan kan Beşir Fuad (OİŞ: 57)*

Jack London, Walter Benjamin, Stefan Zweig ve Beşir Fuad'ın ortak özelliği intihar etmiş olmalarıdır. Şair, bu dört ismin ölümlerine göndermede bulunmayı ihmal etmez. Jack London'un doğduğu ev, 1906'daki San Fransisko depreminde yanmıştır ve London intihar ettiğinde cesedinin yakılmasını vasiyet etmiştir. Walter Benjamin'in intihar etmeden önce yanında çalışmalarının bulunduğu bir siyah çanta bulunduğu iddia edilir<sup>51</sup>. Stefan Zweig ise tabancayla eşini öldürüp sonra intihar etmeyi düşünmüşse de ilaç alarak eşiyile birlikte intihar etmiştir. Beşir Fuad ise bileklerini kesip intihar ederken masasında kitapları bulunmaktaydı. Dikkat edildiği üzere Mungan, intihar eden dört kişinin ismini anarken intiharlarıyla ilgili önemli ayrıntılara da göndermede bulunur. *Omayra* kitabındaki *Unutmadık* şiirinde ise kendisi ile bazı şairler arasında ilişki kurar:

*Nazım kadar coşkulu*

*Aragon kadar âşık*

*Lorca kadar yaralıydık*

---

<sup>51</sup> Oruç Aruoba, Benjamin'in siyah çantasında gençlik şiirlerinin, daktilosunun veya bazı çalışmalarının düzeltilmiş halinin olduğunun düşünüldüğünü söyler. Bk. Oruç Aruoba (1983). Neler Varmış O "Siyah Çantada" Meğer. Tan Dergisi. S. 13. Aralık 1983. İstanbul.

*unutmadık* (OY: 23)

Nazım Hikmet'in şiiri ideolojinin emrine vererek elde ettiği coşku, Luis Aragon'un aşk şiirleri, Federico Garcia Lorca'nın yaşadığı trajedi şairi etkilemiş gözükmektedir. Aynı şiirde Nazım Hikmet'in *835 Satır* kitabını şöyle anar:

*Orada yeniden yazılıyor 835 satır* (OY: 24)

Mungan, sadece etkilendiği edebiyatçıları şiirlerinde anlatmaz, aynı zamanda beğendiği bir tabloyu da şiirinin konusu yapabilir:

*her demin resmi çizilmiştir bir ölümsüz ferman*

*adı guernica* (STN: 116)

Pablo Picasso'nun Nazilerin 1937'de İspanya'nın *Guernica* kasabasını bombalamasını konu edinen *Guernica* tablosuna doğrudan göndermede bulunulur. Kimi zaman edebiyat ve sanat dışından konulara ve kişilere yönelen de şair, *Gelecek* kitabındaki *Delfi*'de şiirinde, Platon'un mağara benzetmesini konu edinir:

*Her şiir var olduğu dile aittir, çeviri odasıysa Platon'un*

*mağarasına benzer.* (G: 22)

İncelediğimiz şiir kitaplarında, edebî eserler gibi film isimlerine yapılan açık göndermeler de vardır. *Yaz Sinemaları* kitabının konusu sinemadır. Bu kitapta genellikle kapalı göndermelere başvurulmasına rağmen kimi zaman film isimleri tırnak arasına alınarak vurgulanır:

*"Suddenly Last Summer", "Seni Yakacaklar": metinleri*

*bunları yan yana getiren onun özgül liriğiydi işte; hayatını bir Brecht anlaticısı gibi yaşamaya mecbur birisiydi* (YS: 31)

*Suddenly Last Summer* Tennessee Williams'in senaristi olduğu ve başrolde Elizabeth Taylor'un bulunduğu 1959 yapımı filmidir. *Seni Yakacaklar* ise İbrahim Tatlıses ve Perihan Savaş'ın başrollerini paylaştığı, 1981 yapımı bir filmidir. Şair, iki

film arasında bir benzerlik kurarken Brecht'in ismini de anarak filmleri değerlendirdiğinde hangi sanat anlayışını kriter aldığı noktasında ipucu verir.

Şair, birkaç mısra ile açık göndermelerde bulunduğu gibi bazen de bir şiirin bütününde açık göndermelere başvurur. Mesela *Mürekkep Balığı* kitabındaki *Romalı Perihan* isimli şiirinde gerçek adı Perihan Benli olan Türk sopranoyu anlatır. *Timsah Sokak Şiirleri* kitabında ise Amerikalı müzik grubu *Blood, Sweat and Tears* ismini taşıyan bir şiir yazar. Yine aynı kitapta, İngiliz rock grubu *Placebo* adına bir şiir yazar. *Oda, Poster ve Şeylerin Kederi* kitabında *Pavese'in Günlükleri* şiirini Cesar Pavese'e ithaf eder. *Oyunlar İntiharlar Şarkılar*'daki *Hey Joe* şiirinde 1994'de intihar eden gey porno yıldızı Joey Stefano'yu anlatır.

Mungan'ın şiirlerinde açık göndermede bulunduğu diğer konular tarih, efsaneler ve mitoloji ile ilgilidir. *Osmanlıya Dair Hikâyat* adlı kitabı Osmanlı tarihiyle ilgili olduğundan bu kitapta sık sık tarihî şahsiyetlere ve olaylara açık göndermelerde bulunulur:

*ne kabakçı Mustafa*

*ve ne Alemdar Paşa*

*bu hadiseden mücerret*

*ve bir kâse Nedim gibi (ODH: 8)*

Kabakçı Mustafa, 1807'de III. Selim'in tahtan indirilmesinde rol oynayan ve daha sonra kendi adıyla anılan bir isyan başlatmış tarihî bir şahsiyettir. Alemdar Mustafa ise Kabakçı Mustafa'yı öldürerek yerine II. Mahmut'u getiren Osmanlı devlet adamıdır. Burada bu tarihî şahsiyetlerin isimlerine açık göndermede bulunulmasına rağmen aralarındaki münasebete kapalı göndermede bulunulur. Aşk ve şarap kavramlarının sürekli geçtiği şiirler yazan Lale devrinin ünlü şairi Nedim'in ismi kase ile birlikte anılarak şiir anlayışı hatırlatılır. *Osmanlıya Dair Hikâyat* kitabında tarihî olaylar ve şahsiyetler anlatılırken, yukarıdaki örnekte de görüldüğü üzere kronolojik zaman dikkate alınmaz. Farklı zamanlarda yaşayan kişiler aynı yerde buluşturulur, farklı tarihî olaylar birbiriyle ilişkilendirilir. Denilebilir ki şairin

niyeti, okuyucuya açık göndermeler yoluyla bir şeyleri hatırlatmak değil, geçmişin kendi zihninde ne tür bir kompozisyon oluşturduğunu göstermektir.

Şair, Osmanlı tarihi gibi dinler tarihine de meraklıdır. Nitekim şiirlerinde Hz. Muhammed, Hz. İsa, Hz. Yusuf, Hz. Yakup, Hz. Musa, Hz. Nuh gibi peygamberlerin isimlerini doğrudan anar. Aynı zamanda bu peygamberlerin yaşadıkları dönemde başlarından geçen olaylar ve çevreleriyle olan ilişkilerini de anlatır. *Eteğimdeki Taşlar*'daki *Lebid'in Gözleri* şiirinde Hz. Muhammed ve Lebid Bin Rebia'ya açık göndermede bulunur:

*yedinci kelime uzunluğunda  
Lebid'in Muhammed'i gören gözleri  
mühür kendin mürekkeple sayıklar  
ve söylendiğinde birçok çoğaltma  
başlangıçta böyle bir ad yoktu  
yokken her şey askıda (ET: 142)*

Lebid Bin Rebia, sonradan Müslüman olan ve Hz. Muhammed döneminde yaşayan bir şairdir. Şiirleri Kâbe duvarına asılan Lebid, kasideleri ile meşhurdur. Nazil olan bir ayetten sonra Lebid'in kızı Kâbe'ye altın harflerle asılan şiirini indirmiştir (Tülücü, 1993: 121). Mungan, Lebid'e açık bir göndermede bulunmasına karşın Lebid'in Muallakat-ı Seb'a'dan olduğuna kapalı bir göndermede bulunur. İslamiyet'ten önce en iyi yedi şairin şiiri, Kâbe duvarına asılırdı. Muallakat-ı Seb'a, en iyi yedi şairin yedi şiirinin Kâbe duvarına asılması anlamında kullanılır. Şair, metinde kullandığı yedi ve askı sözcükleriyle Lebid'in de aralarında bulunduğu şairleri ve şiirlerin Kâbe'ye asılması geleneğini örtük bir biçimde hatırlatır. Aynı kitaptaki *Haram Ayları* şiirinde Amr b. El-Âs'tan şöyle bahseder:

*Ey Amr, ikinci bitmeden bana bir şeyler söyle (ET: 141)*

*Dağ* kitabındaki *Bedir* şiirinde, Yahudi şair Ka'b İbn al-Asaf Eşref'ten söz edilir:

*Ka'b İbn al-Asaf Eşref*

*adını anmak isterim bu şiirde*

*elimi basmak isterim*

*toprağa kalbe şiire (D: 119)*

Medine'de yaşayan Ka'b İbn al-Asaf Eşref, Hz. Muhammed'i ve Müslümanları rencide eden şiirler yazdığı gibi İslamiyet'in doğru bir din olmadığı iftirasını atmıştır. Hz. Muhammed'in isteği üzerine Bedir savaşından sonra öldürülmüştür (Kapar, 1993: 3). Mungan, Ka'b İbn Eşref'in Bedir Savaşı'ndan sonra öldürülmesine ağıt yakarken niçin öldürüldüğü ile ilgili herhangi bir şey zikretmez. Şair olmanın aynı zamanda siyaset yapmak olduğunu, siyaset yapmanın da katledilme tehlikesi taşıdığını şiirde anlatsa da Ka'b İbn Eşref'in Hz. Muhammed'e ettiği hakaretler ile ilgili bir şeyler söylemez. Esasında tarihî bir gerçeğin bu şekilde edebiyata konu yapılması, anakronizmdir. Çünkü okuyucu bu metni okuduğunda geçmişte yaşanan bir olayın sadece şairin bakış açısıyla değerlendirilmesini öğrenecektir.

Dinler tarihine merakı olduğu anlaşılan şairin, sadece İslam tarihine değil, diğer peygamberlere ve yaşadıklarına da sürekli göndermede bulunur. Mesela *Yaz Geçer* kitabındaki *Alabalık ile Siyambalıği* şiirinde, Nuh Tufanı'na açık bir göndermede bulunur:

*Bir tek balık alınmadı*

*Nuh'un Gemisine*

*Sudaydı o (YG: 42)*

Kur'an-ı Kerim'de de anlatılanlara göre Hz. Nuh, kavmini sapkınlıklarından vazgeçirmeye çalışır. Fakat kavmi onu dinlemeyince Allah, bir gemi yapıp her canlıdan bir çifti bu gemiye yerleştirmesini emreder. Hz. Nuh gemiyi yaptıktan sonra büyük bir tufan kopar ve aralarında oğlunun da bulunduğu sapkın kavmi helak olur.<sup>52</sup>

<sup>52</sup>Çalışmamızda, peygamber kıssaları ile ilgili verdiğimiz özetleri M. Asım Köksal'ın *Peygamberler Tarihi* kitabından aldık. Bk. M. Asım Köksal (2004). *Peygamberler Tarihi* (8. Baskı). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

*Omayra* kitabındaki *Ölü* adlı şiirde, Doğu'daki zulmün uzun geçmişi ifade edilirken Hz. Nuh'un gemisine telmihte bulunulur:

*Zulmün ve ölümün doğusunda*  
*Nuh'un gemisiyle yan yana çürüyen*  
*nasıl anlatsam seni (OY: 86)*

Mungan, dine mesafeli yaklaşmasına karşın dinî malzemedен olabildiğince faydalanmıştır. Yukarıda verdiğimiz örneklerden de anlaşılacağı üzere İslam tarihi ve peygamber kıssalarını araştırmış ve okumuştur. İslam tarihinde ayrını diyebileceğimiz olaylardan ve kişilerden bile haberdardır. Mesela İslamiyet'ten önce Kâbe'de bulunan üç büyük puta bile açık göndermede bulunur:

*hortlaklar yeniden dirilmeli*  
*hayaletler de*  
*Lat Menat Uzza (MT: 100)*

Farklı kaynaklardan beslenen şair, sadece dinî anlatıları değil, aynı zamanda mitoloji, halk hikâyesi gibi din dışı anlatılardaki olayları ve kahramanları da işler. Halk hikâyesi kahramanlarının ve efsanelerin de konu edindiği şiirlerinin sayısı hayli fazladır. Mesela *Eteğimdeki Taşlar*'daki *Kızıl Külâh* şiirinde geleneksel hikâyelerde geçen kahramanlardan birkaçını anar:

*çöl değil asıl mecnun*  
*dağ değil asıl ferhat*  
*dil değil asıl kelam*  
*adın feryadım oldu*  
*bir divana yusuf güzeli şiirler verdim (ET: 159)*

Mecnun, Ferhat, Yusuf gibi isimler aşk hikâyeleri ile özdeşleşmiştir. Şair, bu isimler ile kendisi arasında bir ilişki kurduğu için şiirlerinde onları anar. Bu türden

açık göndermeleri sıkça kullandığı *Kum Saati* kitabındaki *Uyanmış Prenses Rüyalari* şiirinde ise Kaf Dağı ve Anka efsanesinden söz eder:

*Kaf dağlarından süzülen Anka*

*yeryüzünün aşınmış alinyazısında (KS: 33)*

*Solak Defterler*'deki *Kıdem simurg* şiirinde ise Ferîdüddin Attâr'ın *Mantıku't-Tayr* mesnevisinde anlatılan olaylara göndermede bulunulur:

*Kuşların meclisi iki kere toplanır her yıl*

*İki gökçe iklimi*

*Durup kanadını külünden ayıklayan baharın (SD: 128)*

Halk edebiyatını ve halk şairlerini eserlerinde işleyen Mungan, divan edebiyatı gibi halk edebiyatını da şiir için eşsiz bir kaynak olarak görür. Birçok şiirinde halk şairlerini anan şair, özellikle *Dağ* kitabında halk edebiyatının önde gelen isimlerinden bahseder:

*Sözcüklerle dağ yapan Dadaloğlu*

*dağın terazisi*

*dünyanın adaleti*

*tartıya gelmez*

*tarih sırası nice Celalî (D: 51)*

Mitoloji de şairin beslendiği kaynaklardan bir tanesidir. Nitekim şiirlerinde birçok mitolojik kahramana ve mitolojik anlatıya göndermede bulunduğu mısraların olduğu gözlemlenir:

*Medea'dan ödünç zehirli giysisi*

*Prova ediyor başka yüzyılların aynalarında (MT:42)*



Medea veya Midia, Yunan mitolojisinde ilaç ve zehir yapımında ustalaşmış bir prenestir. Şair, Medea'nın özelliğini de belirterek ona açık bir göndermede bulunur. Aynı kitaptaki *Ametist* şiirinin konusu yine Yunan mitolojisidir:

*sime kattığı zehir*

*işliyor tenine*

*ametist tanrıça (MT: 43)*

Ametist aynı zamanda mor renginde mücevher yapımında kullanılan taşın ismidir. Yunan mitolojine göre bu taşın oluşumu şöyle olmuştur:

Antik Yunan'da şarap Tanrı'sı olan Dionysos, bir ölümlünün kendisine hakaret etmesine sinirlenir ve karşısına çıkacak ilk ölümlüden bunun intikamını alacaktır. İntikam almak için de kendisine kaplanlar yaratır ve karşısına çıkacak olan ölümlüyü bu kaplanlara yem edecektir. Tam da o sırada güzeller güzeli Ametist Tanrıça Diana'ya dua etmeye giderken kaplanlarla karşılaşır. Tanrıça Diana, Ametist'i acı çekmemesi için saf kristal kuvarstan bir heykele dönüştürerek onu korur. Bu harika heykeli gören Dionysos, öfkesinin masum bir ölümlüye verdiği zararı görünce şaraptan gözyaşları döker. Dionysos'un döktüğü bu şaraptan gözyaşları, saf kristal kuvarsa dönüşmüş Ametist'in üzerine dökülür ve kuvarsa mora dönüştürür. Böylece ametist taşı oluşmuş olur (<http://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/ametist-tasi-79#panel4>).

Şiirde, Ametist'in bir kabartmaya kazıldığından söz edildiği gibi aynı zamanda bir mücevher olduğu da anlatılır. Bundan ötürü şiirde doğrudan mitolojide anlatılan olaya göndermede bulunulmuştur. Hatta *Ametis* şiiri metinlerarasılık yöntemlerinden olan yeniden yazmayı hatırlatır. Yeniden yazmada, var olan bir metin başka birisi tarafından bazı değişiklikler yapılarak tekrar yazılır. Söz konusu şiirde, mitolojide anlatılan Ametist olayı bazı değişiklikler yapılarak tekrar yazılır.

Şair, Batı mitolojisi gibi Doğu mitolojisine de meraklıdır. Şiirlerinde Doğu mitolojisinde geçen kahramanlara açık göndermelerde bulunur. *Dağ* kitabındaki *Önlük* şiirinde, İran mitolojisinin ünlü isimlerinden *Kawa*'yı anar:

*Kawa'yı kullanışlı kılan*

*demirci önlüğü*

*zamana dayanıklılığını veren, mecaz*

*her çağda kendi ocağını giyinir*

*dildeki kıvılcım*

*ateşten çok sudan az (D: 139)*

İran mitolojisinde zalim kral Dehak'ı çekiçle öldüren kişi olarak bilinen *Kawa*, demircilikle uğraşan birisidir. Söz konusu şiirde bu mitolojik kahramanın hem ismi anılarak hem de uğraştığı işten söz edilerek açık bir göndermede bulunulur.

İncelediğimiz şiirlerde, yakın tarihte gerçekleşen ve etkisi henüz hissedilen olaylara da açık göndermelerde bulunduğu gözlemlenir. Mesela *İkinci Hayvan* kitabındaki *Çıkış Kapısı* şiirinde Berlin Duvarı'nın yıkılması olayına açık bir gönderme vardır:

*mal ve mala hukukunda ne değiştirdi*

*bütün duvarlar ayaktayken*

*Berlin Duvarı'nın yıkılması (İH: 110)*

Doğu Almanya ile Batı Almanya'yı 1961'den 1989'a kadar birbirinden ayıran Berlin Duvarı, Soğuk Savaş'ın sembollerinden biri olarak kabul edilir. 1989'da yıkıldığında Soğuk Savaş'ın bittiğini müjdelemekteydi. Söz konusu şiirde, bu olaya ironik bir anlatımla göndermede bulunularak yeryüzünde eski düzenin devam ettiği dile getirilir.

### **3.4.5. Kapalı Göndermeler**

Kapalı göndermeler, yapılan alıntıların noktalama işaretleri ile belirtilmemesi ve göndermede bulunan olgunun ayrıntılarının gizlenmesini ifade eder. Açık göndermelerden farklı olarak kapalı göndermelerde metne dâhil edilmeyen şeyler öne çıkarılır. Gizli alıntılar ve uzak çağrışımlar, kapalı göndermeler çerçevesinde değerlendirilebilir. İncelediğimiz şiir kitaplarında kapalı göndermeler de açık göndermeler gibi hayli fazladır. Mungan'ın ilk şiir kitabından en son yazdığı kitabına kadar farklı biçimlerde kullanılan kapalı göndermelere rastlanır. Şair, kimi zaman

göndermede bulunduğu şeyle ilgili birkaç ipucu vererek okuyucunun zihninde o şeyle ilgili çağrışımların uyanmasını sağlar. İlk şiir kitabı olan *Osmanlıya Dair Hikâyat*'ta bu türden kapalı göndermelere sıkça yer verir:

*her ıslahat velev ki bir fermanla müstebit  
usuldan sola minyatür zenaatı gibi  
mecbur eriyecektir bir tuğranın saltanatında*

*elbet nizâm-ı cedit (ODH: 8)*

Islahat, ferman, nizâm-ı cedit gibi ifadeler III. Selim, II. Mahmut ve Abdülmecit dönemlerini hatırlatır. Burada aslında Osmanlı Devleti'nin son zamanlarında yapılan ıslahatların fermanlarla duyurulmasına göndermede bulunulur. Aynı kitaptaki *Kıssa X*'de geçen şu mısralarda ise Tanzimat Fermanı'na bir gönderme vardır:

*yüreğini bir ferman mühür eylemiş  
askeriye paşası Mustafa Reşit (ODH: 24)*

Bilindiği üzere Mustafa Reşit Paşa'nın gayretleriyle 3 Kasım 1839'da Osmanlı Devleti'nde köklü yeniliklerin yapılmasını öngören ve *Gülhane Hatt-ı Hümayunu* adıyla da anılan bir ferman okunur. Burada, bu tarihî olayı doğrudan anlatmak yerine olaya gizli bir göndermede bulunulur. Aynı kitapta Şeyh Bedrettin isyanı da şu şekilde işlenir:

*mühletsiz akar vaktin saltanatları  
akar Bedrettin  
Bedrettin ki bir isyanın kanatları (ODH: 27)*

Bu mısralarda sözü edilen kişi XV. yüzyılın başlarında isyan eden Şeyh Bedrettin'dir. İsyân ile ilgili bir ipucu verilmesine rağmen Şeyh Bedrettin olayı açık bir biçimde anlatılmaz. Bu türden göndermeleri *Osmanlıya Dair Hikâyat* kitabının birçok bölümünde görmek mümkündür:

*katırlar isyana toprakları elinden alınan sipahiler*

*yeniden dirilir Kuyucu Murat Paşa'nın boğduğu çocuk (ODH: 65)*

I. Ahmet zamanında sadrazamlık yapan Kuyucu Murat Paşa, Celali isyanlarını bastırırken aldığı sert tedbirlerle tanınır. *Naima Tarihi*'nde Kuyucu Murat Paşa'nın isyan eden bir çocuğu kendi elleriyle boğdurduğu nakledilir. Burada, nakledilen olaya gizli göndermede bulunulur. Şu mısralarda ise Osmanlı Devleti'nin yıkılışı ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu örtük bir biçimde anlatılır:

*ve son cümlesini tamamladı Vahdettin*

*bir yeni sayfaya başlığı koydu Mustafa Kemal*

*tarihi başladı yakın müsveddelerin (ODH: 69)*

Osmanlı Devleti'nin son padişahı Vahdettin ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk cumhurbaşkanı Mustafa Kemal'in aynı yerde kullanılması, Osmanlının yıkılarak Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması olayını hatırlatır. *Eski 45'likler*'deki *İçkili Hisar* şiirinde de benzer bir kapalı gönderme vardır:

*tatyos ne söyler ya ben ne söylerim*

*gönül dedikleri cumhuriyetin bile yıkamadığı*

*bir osmanlı sarayı mı?*

*tatyosa ne söyler ya ben ne söylerim (E45: 53)*

Bu şiirde cumhuriyet ile aslında Türkiye Cumhuriyeti kastedilmektedir. Türkiye Cumhuriyeti kurulurken Osmanlı Devleti'nin yıkıldığı örtük bir biçimde anlatılır. Ayrıca Ermeni musikişinas Tatyos Efendi'nin ismi anılarak ona açık bir göndermede bulunulur.

Mungan'ın şiirlerinde efsanelere, dinî anlatılara, mitolojik kahramanlara yapılan kapalı göndermeler hayli fazladır. *Erkekler İçin Divan*'daki *gümüşali* şiirinde Hz. İbrahim'in Hz. İsmail'i kurban etmeye niyetlenmesine göndermede bulunur:

*koç ile bıçak arasında durdu adanmış boynum*

*eğdikçe kıldan ince bir besmeleyi (ED: 25)*

Yine aynı kitaptaki *sırım, kan, 1111 ve kum tepeleri* şiirinde Kur'an'da da geçen *Ashab-ı Kehf* anlatısına göndermede bulunur:

*içimde yedi uyur*

*kesret vadisinde gizli Müslüman*

*gel al beni*

*inkârıma kavuştun*

*gölgede yatan (ED:45)*

Anlatılana göre Hristiyanlığı seçen Romalı altı asilzade ve yanlarına aldıkları bir çobanla birlikte kendilerini öldürmek isteyen Roma imparatoru Diocletianus'tan kaçarak bir mağaraya sığınır. Mağarada üç yüzyıl uyuduktan sonra tekrar uyanırlar. Şair, *yedi uyurlar* ifadesiyle bu olayı hatırlar. *Omayra* kitabında da bu hikâyeye değinir:

*mağarada ejderha uyanıyor*

*yedi uyku uyumuş yolcu*

*yılan yastığı terliyor (OY: 111)*

Mungan, Hz. Musa, Hz. Yusuf, Hz. Lut, Hz. Nuh gibi peygamberlerin isimlerini kullanırken genellikle açık göndermede bulunur. Fakat bu peygamberlerin başlarından geçenleri anlatırken kapalı göndermeleri tercih eder. *Yaz Geçer* kitabındaki *Alabalık ile Siyambalığı* şiirinde Hz. Musa'nın Kızıldeniz'i asasıyla ikiye yarmasına şöyle göndermede bulunur:

*yalnızca bir kez Musa için*

*kızıl saçlarını ikiye ayıran dalgalar (YG: 46)*

Görüldüğü üzere, Kızıldeniz'in ismi anılmadan Hz. Musa'nın onu asasıyla ikiye ayırması betimlenir. *Dağ* kitabındaki *Musa'nın Ayakları* şiirinde yine Hz. Musa'nın Kızıldeniz'i ikiye ayırması olayına telmihte bulunur:

*Musa'nın Ayakları*

*Musa'yı denizci kılan*

*Ayaklarıydı*

*Kızıl denizi ikiye ayıran (D: 71)*

Burada da görüldüğü üzere şair, Hz. Musa'nın denizi ikiye ayırması hadisesini kendine göre yorumlamaktadır. *Gelecek*'teki *Kuyuda* şiirinde ise Hz. Yusuf'un kuyuya atılması olayını anımsatır:

*Bir kuyudayım ki*

*Kör bile değil karanlık*

*Demelerim yabancı (...)*

*Yusuf'umu isterim Yusuf'umu isterim (G: 34)*

*Kum Saati* kitabındaki *Elma ile Yılan* şiirinde peygamber kıssaları ve Babil Kulesi'nden söz eden şair, açık göndermeler ile kapalı göndermeleri aynı anda kullanır:

*(Fişdili Kule.*

*Öyle ki çekilmiş sularında çürük okyanus*

*Ardına dönmekten yorgun tuz-direk*

*Bir yanı Lût'un karısı, biraz Hazreti*

*Bir yanı dişlenmiş elma yarısı*

*Kızoğlankızkulesinde dillenmiş*

*Tek soylu tanık, hâlâ tufanın ilk gününde,*

*Bırakıldığı yerde,*

*Bir Dil kulesi.*

*Sodom muydu? Gomore mi?*

*Fil mezarlığında yatan şairler!) (KS: 76)*

Kur'an-ı Kerim'de anlatıldığına göre Hz. Lut'un karısı helak edilmiştir. Tevrat'ta anlatıldığına göre ise Hz. Lut'un karısı elçi olarak gelen meleklerin evlerinde olduğunu, yoldan çıkan Lut'un kavmine bildirdiği için helak edilmiştir. *Sodom ve Gomorre* diye bilinen Hz. Lut'un kavmi, helak edilirken karısı da tuzdan bir direğe dönüşmüştür. Mungan, bu olaya açık bir gönderme de bulunurken aynı zamanda Babil Kulesi'ne kapalı bir göndermede bulunur. Anlatıldığına göre Babil'de bir kral gökyüzündeki Tanrı'ya ulaşabilmek için büyük bir kule yapar. Tanrı bu kulede çalışanların yetmiş iki farklı dil konuşmasını sağlayarak cezalandırır. Yine tufan ifadesi ile Hz. Nuh'a ve büyük tufana kapalı göndermede bulunur. *Dağ* kitabındaki *Ararat* şiirinde de Hz. Nuh'un hikâyesinden bir parça anlatır:

*öleni kalanı*

*geçeni konanı*

*sular dinince*

*Ararat*

*sular dinince*

*ağrı*

*dağ efsanesi dağ yalanı (D: 97)*

Ararat, Ağrı dağının eski ismidir. Hz. Nuh'un yaptığı geminin büyük tufandan sonra bu dağda karaya oturduğu rivayet edilir. Şair, Hz. Nuh'un ve büyük tufanın ismini anmadan Hz. Nuh hikâyesine göndermede bulunur. *Gelecek*'te de dinî anlatıları işleyen Mungan, *Hermes'in Kayıp Sözleri* şiirinde Hz. Muhammed'in Hira Dağı'nda ilk vahiyi alması olayına kapalı göndermede bulunur:

*Kotik suları yatıştıran Kelam*

*ilk satırı her kitabın*

*oku! (G: 85)*

Aynı kitaptaki *Ol, Oku, Gel* şiirinde ilk vahiyle birlikte Allah'ın bir şeye *ol dediğinde o şeyin olacağını* anlatan *kün feyekün* ayetine göndermede bulunur:

*Levhasını doldurur*

*Ol denilmiş*

*Oku denilmiş*

*Gel denilmiş (G: 113)*

Siyerde anlatıldığına göre Hz. Muhammed, *Hira* dağındayken bir gece Cebrail, ilk vahiyi getirmiştir. Şair, Hz. Muhammed'i anmaz, ama okuyucunun aklına ilk gelen Hz. Muhammed'in vahiyi aldığı olaydır. Şair, *Dağ* kitabındaki *Dağdağa* şiirinde de ilk vahyinin indirildiği *Hira* dağına kapalı bir göndermede bulunur:

*vahiy indirmeye çıktığın dağ*

*hangi dile itaat eder*

*nerde kırılır dünya*

*insan nerde başkalaşır (D: 155)*

İncelediğimiz kitaplarda, dinî anlatılara yapılan kapalı göndermelerin sayısı çok fazladır. Yukarıda verdiğimiz örneklerden de anlaşıldığı üzere şair, dinî anlatıları tekrar yazma niyetinde değildir, genellikle bulunduğu durumu açıklamaya yardımcı olması için dinî anlatılara göndermede bulunur. Çoğu zaman anlatıları kendi dünya görüşüne ve yaşama biçimine göre yorumladığından dolayı anlatılarla ilgili yaygın görüşleri benimseyen toplumla zıtlaşabilmektedir.

Mungan, öykü ve romanlarında olduğu gibi şiirlerinde de sevdiği yazarlardan ve şairlerden söz eder. Ayrıca üzerinde bir etki bırakan roman, şiir veya öyküye farklı şekillerde göndermelerde bulunmaktan hoşlanır. Mesela *Eteğimdeki Taşlar* kitabındaki *Babasız evler* şiirinde H. Böll'ün aynı isimli romanına kapalı bir göndermede bulunur. *Dağ* kitabındaki *Temellük* şiirindeki *Bir ilk roman: Git Dağda Anlat Onu* (D. 127) mısraında Amerikalı yazar James Baldwin'e göndermede bulunur. Baldwin'in cinsellik ve özgürlük üzerine yazdığı ilk romanının ismi *Git Dağda Anlat Onu*'dur. Şair, kimi zaman okuduğu bir kitabın ismini gizli bir şekilde kendi mısralarının içine yerleştirir:



*dalgınlık deyin buna*

*dalgınlık, eski şiirin rüzgârıyla* (ET: 225)

Yahya Kemal'in divan şiiri geleneğine bağlı olarak yazdığı şiirlerinin toplatıldığı kitabının ismi *Eski Şiirin Rüzgârıyla*'dır. *Eteğimdeki Taşlar* kitabındaki *Saatler* şiirinde ise Ahmet Arif'in *Otuz Üç Kurşun* şiirinin ismini kendi metnine yerleştirir:

*birini kurşunlar, ötekini ofset baskılı resimler aldı*

*otuz üç kurşun sıklıdı her birimize* (ET: 27)

*Dağ* kitabındaki *Eteklerinde Çiy Taneleri* şiirinde Yaşar Kemal'in *İnce Memed* romanını kendi metnine yerleştirirken aynı zamanda Hz. Muhammed ve Hz. Musa'ya kapalı bir göndermede bulunur:

*ince memed ince dağ*

*peygamber eşkiya aynı dağ*

*aynı haritada bir nokta* (D: 159)

Hz. Muhammed'e Hira dağında, Hz. Musa'ya ise Tur dağında ilk vahiy gelir ve ikisine de peygamberlik dağda verilir. Şair, iki peygamber ile İnce Memed'in dağda eşkıyalık yapması arasında bir benzerlik kurar. *Bazı Yazlar Uzaktan Geçer*'deki *Aheste* şiirinde Steinbeck'in *Gazap Üzümleri* adlı romanının ismini doğrudan vermek yerine anımsatarak verir:

*Gazap sözcükleri var mıdır? Üzümler gibi tanelenen, rüzgârına karşı  
geçmiş bağların, kıyuların* (BYUG: 12)

*Dağ* kitabındaki *Eteklerinde Çiy Taneleri* şiirinde Ahmet Arif'in *Diyarbakır Kalesinden Notlar ve Asiloş Bebesi Ninnisi*'ne şu şekilde göndermede bulunur:

*Amed, Ahmet, Diyarbakır Kalesi*

*ben seni bildim*

*sen beni bildin mi* (D: 165)

Mungan, metinlerarası tekniklere en fazla başvurduğu metinlerinden biri olan *Eteğimdeki Taşlar* kitabındaki *Leke, iz, tortu* şiirinde farklı şairlere göndermelerde bulunur:

*her defasında*

*neden Haydarpaşa Gari'nin basamaklarıdır*

*gurbet ve yolculuklar*

*koltuğumun altında Nâzım sarısı*

*bir defter, cebimde Ahmet ağbının mendili*

*-onunla Bay Metin'e azıcık İstanbul götürürüm belki-*

*Ki, ne zaman okusam gurbet tutar (...)*

*Salihat-ı Nisvandan Saffet Hanımefendi*

*Ya da Akçaburgazlı Yekta kadar (ET: 234)*

Bu şiirde Nazım Hikmet'e açık bir gönderme, Turgut Uyar'a, Edip Cansever'e ve Bekir Sıtkı Erdoğan'a ise kapalı göndermede bulunulur. *neden Haydarpaşa Gari'nin basamaklarıdır/gurbet ve yolculuklar* mısralarında Bekir Sıtkı Erdoğan'ın *Binbirinci Gece* şiirinden gizli bir alıntı vardır. Erdoğan'ın bu şiirde geçen *Yolculuk başladı Haydarpaşa'dan* (Erdoğan, 1957: 36) mısraı, değiştirilerek kullanılır. *-onunla Bay Metin'e azıcık İstanbul götürürüm belki-* mısraında ise Metin Eloğlu'nun *Yitikçi* şiirine göndermede bulunulur: *Hadi git azıcık İstanbul iste (...)/ Beni Bay Metin gönderdi, de* (Eloğlu, 2016). *Salihat-ı Nisvandan Saffet Hanımefendi Ya da Akçaburgazlı Yekta* ise Turgut Uyar'ın bir şiirinin ismidir. Alıntı yapılan kişilerin ismi anılmadığı gibi alıntılanan yerler hakkında da bir bilgi verilmemiştir. Bundan dolayı bu mısralarda kapalı göndermenin mevcut olduğu söylenebilir. Aynı zamanda başka metinlerden parçaların metne yerleştirilmesinden dolayı gizli alıntılar da yapılmıştır.

*Yaz Sinemaları*'nda, Gramsci'yi, Mahler'i doğrudan anan şair, *Ekonomi Politiğin Eleştirisi* eserinin isiminin metne yerleştirilerek Marx'a da kapalı göndermede bulunur:

*hepsi de külrenge, gökyüzü gibi, aralarında buruşuk bir şiir gibi  
durmakta Gramsci'nin külleri, Praxis Felsefesi.*

*Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı'dır kuşkusuz bu sağanak kıvamındaki  
Mahler müziği. (YS: 47)*

Şair, kimi zaman eserin ismini gizleyerek metnine yerleştirir. Birkaç ipucuyla okuyucunun esere ulaşmasını sağlar:

*Platon'un mağarası, Gazali'nin aynası,  
göstergeler ve imgeler imparatorluğu (D: 127)*

Platon'un mağarasına ve Gazali'nin aynasına açık göndermede bulunan Mungan, Roland Barthes'ın *Göstergeler İmparatorluğu* isimli eserine örtük bir göndermede bulunmuştur. Barthes, bu eserinde Japon kültüründeki göstergeleri inceler. Mağara ve ayna imgelerinden söz eden şair, Barthes'ın eserine göndermede bulunduğu ile ilgili bir ipucu verir. *Erkekler İçin Divan* kitabındaki *alevî ve ali* şiirinde ise *Bin Bir Gece Masalları* kitabının ismini şu şekilde verir:

*bin gece bir bulunur doğunun kayıp masallarında (ED: 29)*

Görüldüğü üzere eserin ismi doğrudan verilmemiştir. *Metal* kitabındaki *Gümüş Kurşun* şiirinde ise eserin ismi doğrudan verilmiş, fakat yazarla ilgili gizli bir göndermede bulunulmuştur:

*Kurşuna dizmeden önce  
Çünkü bütün hayatları Suç ve Cezadır (MT: 22)*

Bu mısralarda, aslında *Suç ve Ceza* romanının ismi büyük harflerle yazılmasından dolayı açık bir gönderme bulunur. Kapalı göndermede bulunulan şey ise Dostoyevski'nin son anda kurşuna dizilmekten kurtulması olayıdır. Rus romancının ölümünden kurtulması şu şekilde gerçekleşir:

Dostoyevski 1849'da devlet aleyhindeki bir komploya karıştığı iddiasıyla sekiz arkadaşı ve ağabeyi ile birlikte tutuklandı. Ölüm cezasına çarptıldılar. Tam kurşuna dizilmek

üzereyken affedildiler ve dört yıl kürek, altı yıl da adî hapse dönüştürülen cezalarını çekmek üzere Sibiryâ'daki Omsk Ceza Evi'ne gönderildiler (Göktuğ, 2011: 3).

Metinde yapılan kapalı göndermeye dikkat edilirse, eserden ziyade Dostoyevski'nin başından geçen olayın hatırlatılmaya çalışıldığı görülür. Buna benzer göndermelere birçok şiirde rastlamak mümkündür. Metinde, kimi zaman edebiyatçının ismi anılır, fakat edebiyatçının başından geçen bir olaya ve bir özelliğine gizliden göndermede bulunulur:

*woolf!*

*yani bir kadın*

*yani bir insan*

*çeyizlerini emanet ettiğin duyarlıklar*

*dilerim ki ırmaksız yaşar*

*yeryüzünü kanatmadan (OİŞ: 43)*

Virginia Woolf, yirminci yüzyılın en önemli romancılarından biri olarak kabul edilir. Feminist söylemin, yaygınlık kazanmasında başta *Kendine Ait Bir Oda* olmak üzere birçok eseriyle katkı sağlamıştır. Trajik bir şekilde Londra'da nehre atlayarak intihar etmesi, birçok yazarın ve şairin eserine konu olmuştur. Mungan da yukarıda görüldüğü üzere kapalı bir anlatımla Woolf'un ırmağa atlayarak intihar etmesinden söz eder. *Eteğimdeki Taşlar*'daki *Albümde erken resimler* şiirinde ise Cemal Süreya'nın başından geçen bir olaydan bahseder.

*Maliye Müfettişi olması, alabilir mi,*

*Cemal Süreya'nın elinden*

*düşürdüğü y harfini? (ET: 224)*

Cemal Süreya'nın maliye müfettişi olarak çalışmasına doğrudan göndermede bulunan şair, Süreya'dan bir "y"yi attığı olayı örtük bir biçimde hatırlatır. Cemal Süreya, *Elma* adlı şiirinde *Adımın bir harfini atıyorum* (Süreya, 2000: 25) ifadelerine yer verir. Anlatılanlara göre girdiği bir iddiayı kaybetmesinden sonra Süreya'daki bir "y"yi düşürür. Mungan, bu iddiayı kaybetmesine örtük bir anlatımla göndermede

bulunur. *Bazı Yazlar Uzaktan Geçer* kitabında ise Behçet Necatigil'in şiirlerinde kekeme bir dil kullanmasından örtük bir biçimde söz eder:

*Necatigil, sular seller gibi kekemeliği* (BYUG: 33)

Omayra şairi; sinemaya, tiyatroya, müziğe ve felsefeye en az edebiyat kadar meraklıdır. Eserlerini kurgularken bu alanlardan sık sık alıntı yapar ve bu alanlarda isim yapmış kişilere açık ve kapalı göndermelerde bulunur. Her şiir kitabında bu alanlara göndermede bulunduğu mısralara rastlamak mümkündür. *Oyunlar İntiharlar Şarkılar* kitabındaki *İnce L, Lalena* şiiri Deep Purple müzik grubunun *Lalena* adlı şarkısına yönelik yazılmıştır. Nitekim *saçların akıyor yıllardır parmakların arasında* (OİŞ: 81) mısraı müzik parçasından değiştirilerek alınmıştır. Deep Purple'in parçasındaki *run your hand through your hair* bölümünü değiştirerek kendi şiirine aktaran Mungan, bu yolla gizli bir alıntı da yapmıştır. *İkinci Hayvan*'daki, *Kraftwerk Marşı* adlı şiirinde ise 1970'li yıllarda Almanya'da popüler olan Kraftwerk müzik grubuna göndermede bulunur. Elektrik santrali anlamına gelen Kraftwerk, klasik Batı müziğini elektronik aletlerle çalmayı denemiştir. Genellikle çocukça sözlerle yazılmış sözleri de besteleyen bu grup, bilgisayarın olanaklarından faydalanmıştır. Mungan'ın *İkinci Hayvan* kitabındaki temalar göz önünde bulundurulduğunda bu müzik grubundan söz ettiği anlaşılır.

Şair, birçok konuda olduğu gibi göndermelerde de her şeyi birbirine karıştırmayı sever. Aynı şiirde parodiyi, alıntıyı, açık ve kapalı göndermeyi bir arada kullandığı gözlemlenen Mungan, bu yönüyle de postmodern sanat estetiğine yaklaşır. Söz gelimi *Yaz Sinemaları* kitabının birçok yerinde açık göndermelere ve kapalı göndermelere aynı yerde başvurur:

*Bunuel sanrısı sokaklar*

*eskil oyuncular son provalar* (YS: 15)

Luis Bunuel Portolés, İspanyol sürrealist sinema yönetmeni ve film senaristidir. Şair, *Yaz Sinemaları*'nın birinci bölümünde Bunuel'in filmlerinin özelliklerinden söz eder. Bunuel, filmlerinde genellikle psikolojik olarak parçalanmış, değerlerden uzaklaşmış, sıra dışı hareketlerde bulunan kişileri ve bu kişilere bağlı

konuları işler. Şairin *Bunuel sanrısı sokaklar* mısraından anlatmak istediği, İspanyol yönetmenin filmlerinde psikolojik çağrışımlara yaptığı vurgudur. Ayrıca şair, Bunuel'in en meşhur filmlerinden biri olan *Cet Obscur Objet Du Désir*'in ismini metne gizli bir şekilde yerleştirir:

*arzunun o karanlık nesnesi*

*biraz grenli, biraz lekeli (YS: 27)*

Filmin Türkçeye çevirisi *Arzunun Belirsiz Nesnesi*'dir. Bu film gibi *Yaz Sinemaları*'nın birinci bölümünde birçok filme göndermede bulunulur. Mesela Ingmar Bergman'ın *Oda* üçlemesi şu şekilde anlatılır:

*sahil durulurken, bu kez de hafif hafif Rolling Stones müziği, Mick Jagger, kısık sesli Angie ve Edip Cansever şiiri, çok kimse bilmez bunların birbirlerine iyi gittiğini.*

*paslanmış görüntülerle anlatmaya çalışmış bu filmi (kurgusu tamamlanmamış olan tek film bu, ilk filmi) Bir de arada yaptığı bir "oda" filmi var. Kişinin Kendi Odası netliğinde. O odaya sinmiş bütün beklentiler (YS: 20)*

Mungan, görüldüğü üzere bu filmi izlerken zihninde canlanan birçok şeyi anlatma gereği duyar. Edip Cansever, Rolling Stones, Mick Jagger, Angie'yi anan şair, Virginia Woolf'a da kapalı bir göndermede bulunur. Ingmar Bergman'ın *Oda* üçlemesini Woolf'un *Kendine Ait Bir Oda* adlı eseriyle özleştirir. Marco Ferreri, Luchino Visconti gibi yönetmenlerin filmlerinden de söz ederken Edvard Munch ve Henri Rousseau'nun ressam oluşlarına şu şekilde göndermede bulunur:

*bir Munch, bir Henri Rousseau ve benzerleri*

*-kim kime benzer ki? kim çizebilir ki bir görüntünün benzeri?- (YS: 39)*

İncelediğimiz şiirlerde, kimi zaman film isimlerinin İngilizcelerinin tırnak işareti ile belirtildiği görülür:

*“Bad Timing”, -henüz göremediği, göremeyeceği- “Don’t Look Now”la noktalanmış bir seyrin serüvenini. Tıpkı o Venedik kilisesi, ya da David Bowie bilinmezliği (YS: 52)*

1980 yapımı Nicolas Roeg yönettiği *Bad Timing* ve David Robert Jones’un yönettiği 1973 yapımı *Don’t Look Now* filmlerinin ismi şiirin bir parçası haline getirilmiştir. Bu yönüyle buradaki gönderme aynı zamanda, bir kolaj<sup>53</sup> örneği olarak değerlendirilebilir. Ayrıca bu metinde müzisyen David Bowie’nin ismi de anılarak ona açık bir göndermede bulunulur.

Metal şairi, izlediği filmlerin ciddi anlamda etkisi altında kalmıştır. Nitekim *Yaz Sinemaları*’nda kendisini birçok film kahramanı ile özdeşleştirir:

*Mata-Hari’ydim.*

*Mavi Tunadan valslerle indim ki çöle Şeyhin Oğlu’yum*

*simli yaz gecelerinde*

*Denizlerde Sinbad, ormanlarda Tarzan, arenalarda can verendim*

*hem Ben Hur, hem Süleyman, hem Saba Melikesi Belkis*

*bendim.*

*On Emri ben okudum Tur dağında (YS: 98)*

Mata-Hari, Sinbad, Tarzan, Ben-Hur, Süleyman, Saba Melikesi Belkis gibi hikâye kahramanları sinemada işlenmiştir. Şairin kendisini bu kahramanların yerine koymasını psikolojideki özdeşim kuramı çerçevesinde değerlendirmek mümkündür. Özdeşim, “kişinin bir başka insanı model alarak kendini şekillendirdiği bilinçsiz işleyen bir savunma mekanizması” (Budak, 2009: 553) olarak ifade edilir. Şairin gençlik yıllarında yedinci sanatın büyüğü havasına kapılarak film kahramanlarıyla kendisini özdeşleştirmesi, yaşadıklarıyla ilintilidir. Parçalanmış aile hayatının

---

<sup>53</sup> Bir metinlerarası teknik olan kolaj iki aşamada gerçekleşen bir süreç başlatır: Önce bir bütünden bir unsur alınır ve başka bir bütün içerisine katılır. Kolajla bir “kesme” işlemi gerçekleştirilir, daha önce oluşmuş, var olan iletiler-metinler kesilip alınarak yeni bir yapıya sokulurlar (Aktulum 2000: 224)

baskısından bir nebze kurtulmak için sinema salonlarına sığınan Mungan, kişiliğinin şekillendiği yıllarda artistlere ve sinema kahramanlarına özenir. Ayrıca yazarlığının ve şairliğinin gelişebilmesi için sinemadan sürekli faydalandığını söyler. Ona göre “film seyretmeyi bilmek, bize aynı zamanda hayatı seyretmeyi de öğretir. Filmde gördüklerimizi hayatta unutmuyoruz. Film yapmak, nasıl dil bilmeyi gerektiriyorsa, ‘filmi seyretmek’ de dil bilmeyi gerektirir ve bilindiği gibi bütün diller zamanla öğrenilir” (KB: 128). Şairin eserlerinde sinemaya, yönetmenlere, film yıldızlarına sürekli göndermelerde bulunması tesadüf değildir. Yukarıda da belirttiğimiz üzere o, kimliğini oluştururken film kahramanlarına örnek alınacak bir model olarak yaklaşır. Ayrıca sinema vasıtasıyla şiirlerine yeni imkânlar kazandırır. Filmlerin etkisinden uzun yıllar kurtulamaz. Nitekim uzun zaman önce izlediği bir filmi yıllar sonra şiirlerine konu yaptığı görülür. Bazı şiirlerinin ismini bile film isimlerini çağrıştıracak şekilde yazar:

*Aşk yalnız bir operadır, biliyordum: Operada bir gece  
uyudum, hiç uyanmadım (YG: 26).*

Müzikal komedi türünde bir film olan 1935 yapımı *Operada Bir Gece*'nin yönetmenliğini Edmund Goulding ve Sam Wood yapmıştır. Mungan, *Yaz Geçer* kitabındaki *Yalnız Bir Opera* adlı şiirinde bu filme gizli bir göndermede bulunur.

Sinemayı düşlerin gerçekleştiği bir yer olarak gören şairin sinema tutkusu, sinema afişlerini bile şiirlerinde işlemesine etki eder:

*Düşleriniz hep Gelecek Program  
Daha başlamadı. Parça gösteriliyor. Geç kalmadınız. (YS: 71)*

Bu mısralarda, genellikle sinema salonlarının girişindeki *Gelecek Program* panolarına asılan film afişlerine gizli bir göndermede bulunur. Daha sonra gösterime girecek olan filmlerin afişlerinin bulunduğu panoda yer alan *Gelecek Program* ifadesini metne taşıyan şair, burada gizli bir alıntı da yapmış olur.

Mungan'ın sinemaya sürekli göndermelerde bulunmasında dramaturg olmasının büyük bir etkisi vardır. Ayrıca Yılmaz Güney sineması hakkında bir



yüksek lisan hazırlaması ve düzenli bir biçimde sinema üzerine eleştiriler kaleme alması, şiirlerinde sinemanın önemli bir yer tutmasında etkili olduğu düşünülebilir. Filmlere ve yönetmenlere yaptığı göndermelerden anlaşılacağı üzere şair, sinemayı bir nostalji ögesi olarak görmektedir. Gençlik yıllarında Mardin, Urfa ve Ankara’da yaz aylarında seyrettiği filmlerin etkisinde kalan şairin kişiliğinin şekillenmesinde izlediği filmlerin etkilerin görmek mümkündür.

Metinlerarasılıkta, birine ait bir söz veya parça noktalama işaretleri ile belirtiliyorsa doğrudan alıntı olarak kabul edilir. Bazen de birinden alınan bir söz veya parça noktalama işaretleri ile belirtilmediği gibi yazar/şair de kime ait olduğunu ifade etmez. Bu türden alıntılar, gizli alıntılar olarak adlandırılır. Aynı zamanda gizli alıntılarda, alıntının yapıldığı kişiye ve eserine kapalı bir gönderme bulunur. Bundan dolayı gizli alıntılar, kapalı göndermeler başlığı altında da incelenebilir. Mungan’ın şiirlerinde gizli alıntılar da doğrudan yapılan alıntılar kadar fazladır:

*Kültür unuttuklarımızdan sonra biz(d)e kalan bir şeydir madem (YS: 54)*

Burada kültür ile ilgili söylenenler Nietzsche’ye aittir. Şiirde Nietzsche’yi ve eserlerini hatırlatacak bir ifade yoktur. Okuyucu ancak kültür birikimine göre bu sözün Nietzsche’ye ait olduğunun farkına varabilir. *İkinci Hayvan*’daki *Katı, Buhar* şiirinde Marx ve Engels’in *Komünist Manifesto*’sunda geçen *katı olan her şey buharlaşıyor* (Marx-Engels, 2011: 16) sözüne gizli bir göndermede bulunulur. Ayrıca metinde herhangi bir ipucu verilmeden *katı olan her şey buharlaşır* (İH: 66) sözü kullanılır. *Mürekkep Balığı* kitabındaki *Açık İdeoloji İçin Dolambaçlı Şiir* adlı şiirde ise Andy Warhol’ün *herkes birgün on beş dakikalığına meşhur olacaktır*, sözü alıntılanır:

*lam ve ekran: iki boyutlu bir organizmaya daraltıyor hayat*

*herkes on beş dakika herkes on beş dakika*

*sonra imha! imha! imha! (MB: 87)*

Metinde pop sanatçı Andy Warhol ile ilgili herhangi bir bilgi yoktur. Televizyon kültürünün etkilerine değinen şair, üst üste *herkes on beş dakika* ifadesini kullanarak Warhol’ün sözüne kapalı bir göndermede bulunur. *Erkekler İçin Divan*

kitabındaki *Siyasetname* şiirinde ise Aristoteles'in *insan politik bir hayvandır* sözünü biraz değiştirerek metne yerleştirir:

*Hayatın geciktirdiğini*

*erkenliğimle bildim:*

*politik bir hayvan olarak yaşar* (ED: 99)

İncelediğimiz şiir kitaplarında yukarıda verdiğimiz örnekler gibi kapalı göndermelerin yapıldığı daha birçok bölüm vardır. Şair, genellikle üzerinde olumlu etki bırakan kişilere ve eserlerine göndermede bulunur. Kendisini birçok şair, romancı, yönetmen ve müzisyen ile akraba olarak gördüğü için onlardan söz etmeyi ve onların eserlerinden alıntılar yapmayı edebî bir sorumluluk olarak görür. Orijinal veya biricik bir eser ortaya koyma endişesi taşımadığından eserlerine daha önce söylenmiş olan birçok sözü yerleştirir.

### 3.5.6. Murathan Mungan'ın Kendi Eserlerine Yaptığı Göndermeler

Mungan başka eserlere, yazarlara, şairlere yukarıda da görüldüğü üzere sürekli açık ve kapalı göndermelerde bulunur. Şiirlerinde başka eserlerden söz ettiği gibi kimi zaman kendi eserlerinden de söz eder. *Eski 45'likler*'deki *Mektup* şiirinde, *Son İstanbul* kitabındaki *Dört Kişilik Bahçe* hikâyesinin kahramanlarından biri olan Nerime Sultan'ın ismini anar:

*tahta pervazlara takılı kalmış gölgelerin kanattığı*

*hiç yaşanmamış Nerime Sultan anılarını dürüp (...)*

*Emirgan sırtlarında yorgun ve telaşlı* (E45: 16)

Hikayenin kahramanlarından Fatma Aliye'nin dedesi Server Nüvit Paşa'nın eskiden aşık olduğu kadının ismi Nerime'dir. Nüvit Paşa onu unutamadığı için kendi kendine onu hayali ile konuşur. *Dört Kişilik Bahçe*'de olaylar Emirgan'daki bir konakta geçer. *Mektup* şiirinde geçen *Emirgan sırtlarında yorgun ve telaşlı* mısraı şairin bu hikâyede geçen Nerime Sultan'a göndermede bulunduğu açık bir göstergesidir. Şair, hikâyelerinde anlattığı kahramanlara göndermede bulunduğu gibi şiirlerinde, kitaplarının isimlerine de göndermede bulunur:

*Hadi baştan başlayalım*

*En baştan*

*Bir 45'lik kadar kısa*

*Bir 45'lik kadar kesin (MDM: 69)*

1989'da *Mırıldandıklarım*'dan önce yayımladığı *Eski 45'likler*'e örtük bir göndermede bulunur. *İkinci Hayvan*'da, *Gelecek* kitabının yayımlanacağıyla ilgili şu mısralara yer verir:

*Gelecek bütün çağların meselesi gelecek*

*Geleceğim dedi mi bir sonraki kitapta gelecek (İH: 104)*

Şair, 2010'da ilk önce *İkinci Hayvan*'ı daha sonra *Gelecek* kitabını yayımlar. Yukarıdaki mısralarda okuyucuya yayımlayacağı kitap hakkında önceden bilgi verir. 2010'da yayımladığı *Gelecek*'te ise ilk kitabı olan *Osmanlıya Dair Hikâyat*'tan şöyle söz eder:

*Osmanlıca sırlarım için ilk kitabımdan bu yana köpürtülmüş kâtip  
rüyalarımı, ben hem benim bir zamanlar bana verilmiş bir ad, bir  
bedende bir ömrü tamamlayan (G: 110).*

2001'de yayımladığı *Erkekler İçin Divan*'da ise 1992'de yayımladığı *Yaz Geçer* kitabına göndermede bulunur:

*yazla, yazıyla*

*geçenle, kalanla*

*yaz geçer, derken*

*sen de biliyordum (ED: 107)*

*Şairin Romani*'nda ise *Kum Saat*'ine şöyle bir göndermede bulunur: “Novagan'ın *Kum Saati* adlı şiir kitabının da gelecekte haber veren bir kutsal metin sayılıp sayılmayacağını alaycı bir dille sormuştu” (ŞR: 149). *Erkekler İçin Divan*'da yine aynı şiir kitabının ismini anar:

*Kum Saati'nde akan eski soru:*

*neden çöle indi dört kitap (ED: 111)*

*Eteğimdeki Taşlar'daki Bekleme hattı* şiirinde 2010'da yayımladığı *Şairin Romanı* kitabına göndermede bulunur:

*Şair bilmez, şiirin bildiğini*

*Adını koyduğun hayat şiire gider*

*Adını koyduğun hayat kitabın adı (ET: 228)*

Şair, *Bekleme hattı* şiirinde şiir ve şairliği ile ilgili düşüncelerini dile getirir. Bu düşüncelerinin çoğu *Şairin Romanı*'ndaki poetik görüşlerle paralellik gösterir. Söz konusu şiirde birkaç kez bir kitap adından söz edilir fakat ismi verilmez. Kanaatimce Mungan, bu şiirde örtük bir biçimde *Şairin Romanı*'na, kitap yayımlanmadan önce göndermede bulunmuştur. Nitekim bu romanın yazılma sürecinin on beş yıl sürdüğünü kendisi söyler. *Solak Defterler*'deki *Yalnızlık*, aynı opera şu mısralarda ise *Yaz Geçer* kitabındaki *Yalnız Bir Opera* şiirinin ismini şöyle zikreder:

*Onca kalabalığıyla nasıl bir yalnızlık opera!*

*Yalnız bir opera (SD: 93)*

Mungan, sadece şiirlerinde eserlerinin ismine göndermede bulunmaz, aynı zamanda farklı şiirleri arasında alışverişte bulunarak önceden yazdığı eserlere göndermede bulunur. *Erkekler İçin Divan*'daki *alacânım* şiirinde *Sahtiyan* kitabındaki *Sahtiyan* şiirinin ismini anar:

*etimdeki eksik yangın, sindi yüreğim*

*seyreldi tenim sahtiyan tarih (ED: 12)*

*Sahtiyan* şiirinde özellikle sevgilinin teni ile sahtiyan arasında ilişki kuran şair, söz konusu iki şiir arasındaki ilişkiyi *Stüdyo Kayıtları*'nda, şu şekilde açıklar:

Tabaklanarak boyanıp cilalaşmış, serpilmiş, iyice bekletilmiş deri demek olan "sahtiyan" sözcüğü, bu adı taşıyan şiirimde, aynı zamanda sevgilinin teni, kokusu,

boynuna taktığı hamayı anlamını da üstlenir. Yıllar sonra yazdığım daha önceki şiirlerime de göndermeler barındıran “alacânım” adlı şiirim, “seyreldi tenim sahtiyan tarih” diyerek, tenimle tarihim arasındaki ilişkiyi yeniden üstlenir (SK: 24).

Şaire göre metinler arasında bu türden ilişkilerin kurulması, şairliğin doğası gereğidir. Önceden yazılan metinlerdeki imgeler yıllar sonra tekrar canlanabildiği için yeni yazılan metinde yerini bir kez daha alırlar. Mungan’ın şiirlerinde bu türden metinlerarası ilişkilere sıkça rastlanır. Mesela *Oda, Poster ve Şeylerin Kederi* kitabındaki *Şiiri öznelleştikçe/Nesnelleşen dünya* (OPŞK: 24) mısraları *Yaz Geçer*’deki şu mısralarla özdeşir:

*bir mektup, bir kart, birkaç satır ve benim şu kırık dökük  
şiirim*

*Sessizce alacak yerini nesnelere dünyasında* (YG: 16)

Mungan, kimi şiirlerindeki mısraları başka şiirlerindeki mısralarla birlikte okunmasını gerektiğini söyler. Yukarıdaki mısralar, şairin sözünü ettiği türden mısralardandır. İki farklı şiirde de dille getirdiği, giderek nesneleşen bir dünyada şiirin durumudur.

Şair, *Metal* kitabındaki *BİS* şiirini *cover* mantığıyla yazmıştır. *Cover* bir müzik parçasının yeni bir yorumla seslendirmesi anlamına gelir. *Bis* ise bir konserde beğenilen şarkıların belli yerlerinin tekrar söylenmesi anlamında kullanılır. Şair, *Stüdyo Kayıtları*’nda söz konusu şiirinin bir *bis* olduğunu fakat *cover* mantığı ile yazdığını belirtir (SK: 185). *BİS* şiirinde, *Metal* kitabındaki şiirlerden seçilen mısraları bir araya getirerek yeni bir metin meydana getirir. Esasında şair ilk defa Türkiye’de kendisinin denediği bir metinlerarasılık teknik ile şiir yazar.

Mungan, şiirlerini bazı değişikliklerle yeniden yazmaktan zevk alır. *Remix* veya *remade* diye adlandırdığı bu türden metinlerin genel özelliği var olan bir metnin bazı değişikliklerle yeniden yazılmasıdır. Müzik terimi olarak *remix*, bir müzik parçasına hiçbir ses eklemeyen onu karıştırmak anlamına gelir. Fakat şairin de belirttiği üzere zamanla müzik parçalarına ses ve alet eklenerek yeni parçalar oluşturuldu. Bu türden parçalara ise *remade* denilir. Şairin, *Timsah Sokak Şiirleri*

kitabındaki *Ben Çaresizliğin Eli Olsaydım*, *Ben Anımsayışın Eli Olsaydım*, *Ben Bekleyişin Eli Olsaydım* şiirlerini *remade* tarzında yazdığı söylenebilir:

**Ben Anımsayışın Eli Olsaydım    Ben Çaresizliğin Eli Olsaydım**

*ben anımsayışın eli olsaydım            ben çaresizliğin eli olsaydım*  
*tutmazdım kimseyi hatıramda            tutmazdım kimsenin elini*  
*giderim giderim giderim (TSS: 47)    giderim giderim giderim (TSS: 39)*

**Ben Bekleyişin Eli Olsaydım            Ben Yorgunluğun Eli Olsaydım**

*ben bekleyişin eli olsaydım            giderim*  
*tutmazdım hiçbir aşkın kapısını            giderim*  
*giderdim giderdim giderdim (TSS: 55)    giderim (TSS: 61)*

Görüldüğü üzere, ilk şiirin gövdesi değiştirilerek üç tane farklı metin meydana getirilmiştir. Bu üç metin de ilk metnin gövdesine bağlıdır. Kişinin dört değişik ruh halinde, nasıl davranacağını anlatan bu şiirler *el olmak* ifadesi ile birbirlerinin uzantısı olarak gözükürler. Bir *remade* örneği de *Eteğimdeki Taşlar* kitabında vardır:

***Leke***

*kalbimdeki karanlık leke*  
*tuzacıyı duyduğun tehlike*  
*sızar dünyaya*  
*hayat senin içinde ilerledikçe*  
*kısıtıldığın yerde*  
*seni bekleyen*  
*canavar yalnızlığı*  
*kötülük!*  
*kaçınılmazlığın şifresi*  
*kalpte salgın büyüdükçe*  
*dünya tehlikelerle dolu*  
*insan kendine tekin değilse (ET: 54)*

***Leke, tekrar***

*kalpteki karanlık leke*  
*tuzacı duyulan tehlike*  
*sızar dünyaya*  
*hayat sahibinin içinde ilerledikçe*  
*kısıtıldığı yerde*  
*bekleyen*  
*canavar yalnızlığı*  
*kötülük!*  
*kaçınılmazlığın şifresi*  
*kalpte salgın büyüdükçe*  
*dünya tehlikelerle dolu*  
*insan kendine tekin değilse (ET: 55)*

*Leke* ve *Leke, tekrar* şiirleri arasında büyük bir farklılık bulunmamaktadır. *Leke*'deki kalbimdeki, tuzağın, duyduğun, kısıtıldığın sözcükleri *Leke, tekrar*'da kalpteki, tuzağı, duyulan, kısıtıldığı şeklinde değiştirilmiştir. Ayrıca *Leke*'deki *senin* sözcüğü *Leke, tekrar*'da *sahibine* çevrilmiş altıncı mısradaki *seni* sözcüğü ikinci metinde yazılmamıştır. İki metnin de teması korku ve yalnızlıktır, fakat *Leke*'de korku ve yalnızlığın muhatabı olan kişi belli iken *Leke, tekrar*'da belirsiz bir özneye seslenilir. Buna rağmen korku ve yalnızlığın oluşturduğu atmosfer iki şiirde de aynı düzeyde hissedilir.

Mungan'ın şiirlerinde metinlerarasılık tekniklerinden pastiş, parodi, alıntı, gizli alıntı, açık gönderme ve kapalı gönderme kullanılmıştır. Ayrıca *cover* ve *remade* denilen teknikler şairin kendisi tarafından şiir metinlerine uygulanmıştır. İncelediğimiz kitaplar da genel olarak şairin alıntılacağı yerlerin bağlamını değiştirerek kendi metninin gövdesine eklemeye çalıştığı fark edilir. Bunu yaparken özellikle şiir metinlerini tasarlanacak birer yapı olarak değerlendirmesinin büyük etkilerinin olduğu hissedilir. Postmodernistlerin estetik anlayışlarına benzer bir anlayışa sahip olduğu için edebî yapılara dışarıdan malzeme eklemesinde herhangi bir sakınca görmez. O da postmodernistler gibi her metnin bir önceki metinden izler taşıdığı varsayımından hareket eder. Bundan ötürü özellikle kendisine akraba olarak hissettiği yazarlara, şairlere ve müzisyenlere öykünür, onların eserlerine açık veya kapalı göndermelerde bulunur. Ona göre önemli olan alıntılanan yerin, metinde yeni bir bağlamda kullanılabilmesidir. Yoksa gelişi güzel bir biçimde başka şairlerden alıntı yaparak bir metin oluşturulamaz.

Mungan'ın şiirleri birkaç katmandan oluşur. Bu katmanların en altında çocukluk ve gençlik anlıları, orta katmanında etkilendiği kişiler ile ilgili bilgiler, üst katmanda ise yaşanan anın izleri bulunur. Şairin metinlerinde, yukarıda tespit ettiğimiz üzere birçok kişiye göndermenin bulunmasının bir sebebi de şiir metinlerinin kurgulanma biçimleriyle ilişkilidir. Sinemaya, felsefeye, psikolojiye ve tarihe olan merakı, sanat görüşünü şekillendirdiği gibi bu alanlara sürekli göndermede bulunmasını da etkilemiştir. Bütün Türk şiirinde onun kadar sinemayı konu edinen bir şairin bulunmadığı söylenebilir. *Yaz Sinemaları* kitabı doğrudan sinema ile ilgilidir. Müziğe olan merakı da şiirlerinde müzisyenlere ve müzik

parçalarına sık sık göndermede bulunmasını etkilemiştir. *Eski 45'likler* ve *Metal kitabı* müzik merakının ürünleri olarak değerlendirilebilir. Bu kitaplarında müzik gruplarına doğrudan öykündüğü şiirleri bile vardır. Şairler, müzisyenler, romancılar, yönetmenler adına yazdığı şiirleri olduğu gibi müstehcen film yıldızları için yazdığı şiirleri de bulunur.

Şair postmodern bir çağda yaşadığımız farkındadır ve bu çağın gereklerine göre sanatın icra edilmesi gerektiğinin bilincindedir. Ona göre “dünyadaki hikâyelerin hepsi Antik Yunan’la hadi bilemediniz Shakespeare’le birlikte bitti. Dünya tükenmiş hikâyeler ve bulunmayı bekleyen yeni ifade yollarıyla dolu[dur]” (KB:196). Edebiyatçının görevi var olan hikâyeleri yeni ifade yollarıyla yeni bir biçime kavuşturmadır. Şairin bu düşünceleri, bir postmodern teorisyenin kaleminden çıkmış gibidir. Yukarıda da tespit ettiğimiz üzere Mungan, başka metinlere başvurmayı postmodern durumun bir gereği olarak gördüğü için bütün şiir kitaplarında metinlerarasılık tekniklerinden faydalanır. Ona göre postmodern kültürün haz kaynaklarından biri kültürel ve entelektüel miras yapılan göndermelerdir. Postmodernizm denilen fenomen, bütün kültürel mirasın sanatın konusu yapılması anlamına geldiğinden sanatçılar eserlerini göndermelerle doldururlar (KB: 238). Gerek şairin postmodernizme yaklaşım tarzı gerek eserlerinde kullandığı metinlerarasılık teknikleri göz önünde tutulursa postmodern sanat estetiğini benimsediğini söylemek mümkündür.



### 3.5. TEMALAR

Edebiyat incelemelerinde kafa karışıklığına yol açan bir terim de temadır. İngilizcede konu anlamına gelen *theme* sözcüğünün Türkçedeki kullanımı *temadır*. Fakat çoğu araştırmacı, temayı salt konu yerine kullanmayı tercih etmez ve soyut bir anlam yükleyerek ele alır. Temanın konuya göre daha evrensel olduğunu, konunun da temanın içinde yer aldığını belirtirler. Söz gelimi *sevgiyi* tema olarak ele alırken *çocuk sevgisini* konu olarak değerlendirirler. Kimi araştırmacılar ise şiirdeki hâkim duygunun tema olduğunu iddia eder. Hasan Boynukara'ya göre konu düzyazının meselesidir, şiirde konu olmaz, tema vardır. Tema, daha çok konunun bazı olay, imge ve sembollerin dolaylı bir tarzda, yinelenmesi yoluyla ifade edilen yan koludur (Boynukara, 1997: 231). Himmet Uç ise temanın, hayat üzerinde bir düşüncenin, umumi bir fikrin işlenmesi anlamında kullanıldığını söyler (2006: 463). Peter Childs ve Roger Fowler, her temanın bir konu olduğunu fakat her konunun tema olmadığını belirterek temanın daha geniş bir çerçevesinin olduğunu ifade ederler (2006: 239). Biz de çalışmamızda temayı konudan daha kapsayıcı bir terim olarak kullanacağız.

Edebî eserlerde işlenen temalar, dönemin sanat ve edebiyat anlayışına, siyasî ve sosyal gelişmelere göre biçimlenirler. Her çağda edebiyatta farklı temaların öne çıktığı gözlemlenmektedir. Söz gelimi ilk Türk romanlarında, kadın eğitimi, görücü usulü evlenme, yanlış Batılılaşma, yozlaşma gibi temalar işlenirken 1950'lerde köy, sosyal çatışmalar, kentli-köylü farklılaşması temalarının işlendiği görülür. Söz konusu durum şiir için de geçerlidir. 1930'larda memleket, doğa, sevgi temaları şairler tarafından tercih edilirken 1950'lerin ortalarından itibaren şairlerin daha bireysel ve soyut temalara yöneldikleri görülür. Postmodernistler, modernist atalarından devraldıkları yabancılaşma, yalnızlık, kaçış, korku, varoluş sorunu gibi temaların yanında tarih, nostalji, dijital çağ, öznenin parçalanması, eş cinsellik, egoizm gibi temaları da işlerler.

Şiir diğer edebî türlere göre kişinin ruhsal durumunu anlatmaya daha elverişlidir. Bu yüzden şiirde, genellikle ana tema olarak şairin benliği ve benliği ile ilgili sorunlar ön plana çıkar. Daha çok duyguya dayalı bir anlatı olarak tanımlanan şiirde, farklı temalar işlendiğinde bile şairin benliği metnin dokusundan bütünüyle silinmez. Birçok şair gibi Mungan da şiirlerinin merkezine kendi "ben"ini ve "ben"i

ile ilgili problemleri koyar. Postmodern özne bölümünde incelediğimiz üzere parçalanmışlık, yabancılaşma, yersiz yurtsuzluk hissi, marjinallik şairin “ben”i hakkındaki konulardır. Denilebilir ki şiirlerindeki hâkim tema Mungan’ın kendi “ben”idir. Şairin diğer temaları da “ben” teması etrafında işlediği gözden kaçmaz. Postmodern özne bölümünde, şairin eserlerine yansıyan “ben”i hakkında yeterince durduk. Bundan ötürü burada şiirlerinde baskın olan diğer temaları ele alacağız. İncelediğimiz şiir kitaplarında öne çıkan temalar postmodern durum, yalnızlık, çocukluk, aşk, cinsellik, tarih, yolculuk ve kaçıştır.

### 3.5.1. Postmodern Durum

Postmodernizm, sanat ve edebiyat akımı olmasının yanında aynı zamanda bir bilgi durumudur. Bu bilgi durumu, sanayi sonrası toplumların genel yapısını ifade eden bir kavram olarak değerlendirilir. Lyotard’ın *Postmodern Durum* adlı eseri ile birlikte popüler bir söyleme dönüşen postmodern durum, günümüzde yaşadığımız çağı tanımlamak için kullanılır. Tüketim toplumu, öznenin ölümü, büyük anlatıların yıkılışı, dijital devrim, rock ve metal müzik, bilgi toplumu, çok seslilik ve çok kültürlülük, melez toplum, televizyon ve internet dönemi, pop kültür, siber ve genetik çağ, simülasyon evresi gibi birçok ifade postmodern durum ile ilişkilendirilir. Damla Almasulu’ya göre postmodern durum tarihsel bir uğraktır, nesnel bir zemindir, toplumsal bir gerçekliktir (2008: 20). Söz konusu tarihsel uğrağın edebiyatta uzun zamandır bir tema olarak işlendiği görülür.

Murathan Mungan, edebiyat dünyasına adım attığı 1970’lerin sonu Türkiye’nin postmodern durum ile tanışmaya başladığı yılların öncesidir. 1980’lerde hızla dönüşen Türk toplumu, 1990’larda ve 2000’li yıllarda postmodern durumu kendine göre deneyimler. Mungan, söz konusu yılların en popüler edebiyatçılarından biri olarak toplumsal dokuda yaşanan problemleri ve bu problemlerin birey üzerindeki etkilerini derinden hisseder ve eserlerinde işler. Sadece şiirlerinde postmodern durumu tema olarak işlemekle de kalmaz, aynı zamanda denemelerinde Türkiye’nin postmodernizm serüvenini çözümlenmeye çalışır. Ona göre Türkiye modernitesini tamamlamadan postmodernizmin getirdikleriyle çarpışmıştır. Bu yüzden Türk toplumu, Batılı toplumlarının gelişim çerçevesindeki tarihin trenlerini kaçırmıştır ve bunun bedellerini ödemek zorunda kalmıştır (HA: 99). Batı

modernitesini kaçıran Türk toplumunun postmodern parçalanmaya sürüklenirken daha fazla savrulduğunu düşünen şair, şiirlerinde genellikle postmodern durumun neden olduğu olumsuzluklara değinir:

*poliüretan kültürün popüler saltanatı*

*anlamadan yaşadığımız hayat*

*duyarlıklarımız: öğle tatilleri*

*yenen sandviç*

*aralarından her şeyden biraz*

*videoya alınmış şanlı hülyalarımız (...)*

*tüketim ahlakının ince barbarlığı (KS: 40)*

Milliyetçilik, Marksizm ve din gibi üst anlatıların önemini kaybetmesi, bu üst anlatıların ön gördüğü şekilde hayatlarına yön veren insanların derin bir anlamsızlığa sürüklenmelerine yol açar. Marksizm, milliyetçilik ve dinler, bireyin yüce bir gaye için yaşamasını ön gördükleri için hayatta olup biten her şeyin bir anlamının olduğunu belirtirler. Söz konusu üst anlatılara göre hayata bakan kişi, varoluş hakkında şüphe duymaz. Çünkü her üst anlatının gelecek ile ilgili bir iddiası, başka bir deyişle bir ütopyası bulunur. Bu ütopyaya göre yaşayan insanlar, günlük hayattaki eylemlerinin netice vereceğini düşünürler. Postmodernizm üst anlatıları yıkarken, aynı zamanda insanların geleceğe ve büyük iddialara olan inancını da yıkar. Geleceğe ve yüce gayelere olan inançları darbe alan insanlar, tüketim ve eğlence ile tatmin edilmeye çalışılırlar. Tüketime alıştıran bireyler, hayatı anlamadan ve anlamlandırmaya çalışmadan yaşadıkları için dış dünyada olup bitenlere duyarsızlaşırlar:

*Takma harflerle yazılmış*

*soğuk savaş*

*Püskürtme duyarlıklarla atılmış vernik (...)*

*Alçak gelirli, yüksek faizli hıncahınç hayatlarda*

*Gündelik müfredat, her şeyi bir arada tutan sıcak tutkal*

*Vicdanımız çarşılarınıza benziyor*  
*Kapalı kuyum tıkanmış ruhlar (...)*  
*sonrası akşam haberlerinde devam ediyor,*  
*iş dönüşü akşam eve erken dönenler*  
*erken emekli oluyor, erken ölüyor (İH: 14)*

İnsanların duyarsızlaşmasında, günümüzde her şeyin sahtesinin üretilmesinin ciddi etkisi vardır. Her şeyin kopyasının üretildiği bir zamanda kişi, gerçek ile temas edemediği taklitler ile yaşamak zorunda kalır. Postmodern durumun temel özelliklerinden birisi, Baudrillard'ın simülasyon dediği taklidin hayatı esir almasıdır. Postmodernistlere göre televizyon, reklam, internet, basın başta olmak üzere birçok unsur, gerçeğin üstünü örtmekte, taklitler gerçeğin yerini almaktadır. Sadece nesnelere değil, aynı zamanda insanlar da giderek sahte kişiliklere bürünmekte, kendi hakikatlerini gizleyerek var olmaya çalışmaktadırlar:

*asma hayat, takma köprü, sanal kimlik*  
*stüdyo malı yaşayanlar*  
*Hayat sandığımız şeyleri izlediniz*  
*şimdi reklamlar... (İH: 84)*

İnternetin yaygınlaşması ile birlikte sosyal medya denilen karşılıklı bilgi paylaşım siteleri, insanların kendilerini tanıma ve tanımlama noktasında yeni imkânlar sunar. Genellikle insanlar, gerçek isimlerini gizleyerek sosyal medya sitelerinde kendilerine bir hesap açarak sanal âlemde sohbet etmektedirler. Bireysel yaşam biçiminin en uç halinin yaşandığı çağımızda sosyal medya kişinin iletişim kurmasına en büyük hizmeti sunar. Ne var ki sosyal medyada iletişim yüz yüze yapılmamakta, insanlar birbirine temas etmemektedir. Bir ekranın karşısında çoğu kere sahte bir isim kullanan biriyle yapılan iletişim, şairin de dediği üzere stüdyo malı yaşam biçimi meydana getirir. Kişinin gerçek kimliğiyle değil de, sahte kimliğiyle kendini var etmeye çalıştığı ortamda kişilikler aşınmaya uğrayarak sanal kişiliklere dönüşür. Sadece sosyal medya değil, postmodern çağın bütün unsurları gerçekliğin kaybolmasına sebep olur:

*Anında imha ediliyor her gerçeklik görüntülerin  
bombardımanıyla  
yansıtıcılar test ediyor  
kolajın atomlarına bölünen parçalarını (MT: 29)*

İşıltılı görüntüler, her yerde gerçeğin yerini almakta, başka bir ifade ile gerçeğin üstünü örtmektedir. Gerçek denilen olgu, yansımaların bombardımanı altında dağılıp gider. Mungan'ın yukarıdaki mısraları adeta Baudrillard'ın simülasyon kuramının şiire dönüştürülmüş hali gibidir. Baudrillard'a göre günümüzde gerçeklik ortadan kalktığı için simülasyon, gerçeğe saldırmaktadır. Bu yüzden simülasyon, sahte olanın da gerçek olanın da ötesine geçmiş bulunmaktadır (Baudrillard, 2013: 42). Omayra şairi de gerçekliğin yansımalar tarafından yok edildiğini ifade etmektedir, fakat sahteyi yeni bir olgu olarak kabullenememektedir. Ona göre günümüzde “bizzat gerçekliğin kendisi gerçeklik kaybına uğradı” (KB: 299). Bu yüzden gerçek denilen olgunun varlığını sorgulamanın önemi yitirilmiştir. *Kum Saati*'ndeki *Punk Lady ile Ümmisübyan* şiirinde postmodern çağın her şeyi sahteleşmesine karşı öfkesini şöyle dile getirir:

*Sentetik Orgazmlar! Sentetik Orgazmlar!  
İşte aşağılık bir dünya size! televizyon programları kadar  
motosikletlerinizin farları  
delebilir mi bu karanlığı?  
yurtabilir mi rock'ın çılgılığı  
bu betonarme sağırlığı? (KS: 55)*

Tüketim toplumunda insanların daha fazla mal satın alıp tüketebilmeleri için erotik duyguları, reklamlar vasıtasıyla harekete geçirilir. Bauman'a göre tüketici yönelimli postmodern toplumlarda bireyler haz arayıcı kişilere dönüştürülürler, oysaki modern toplumda bireyler asker rolüne göre biçimlenir (Bauman, 2013: 266). Geç kapitalizmin kültürel mantığının, bireyin tüketme güdüsünü harekete geçirmek olduğunu söyleyen teorisyenler, tüketimin sürekliliğinin sağlanabilmesi için

piyasanın bireyin hazlarına yöneldiğini ifade ederler. Devrimler çağının son bulduğuna inanan Baudrillard, artık hazza çağrı çağında yaşadığımızı belirtir (Baudrillard, 2011: 29). Cinsel hazzın bireyi yönlendirmesindeki etkisinin farkında olan piyasa, metalara cinsel çekicilik yükleyerek bireyin arzularını harekete geçirir. Böylece tüketiciler, hem meta olarak geçici bir süreliğine doyuma ulaşmakta hem de bir sonraki meta da benzer bir doyuma ulaşabilme umuduyla yaşamaktadırlar. Mungan, *sentetik orgazmlar* ifadesi ile piyasanın kişileri sahte bir biçimde doyurmasına atıfta bulunur. Ayrıca postmodern durumun enstrümanlarından biri olan televizyona başvurarak sihirli kutunun etkisine de değinir. Yaşanılan çevrenin geçmişe göre daha fazla betonlaşmasından yakınarak adeta sıkıştırılmış ruhunun özgürleşmesine çalışır. Bunun için postendüstriyel çağın aykırı müziği olan rocka sığınır. Aslında şairin itirazı hiçbir şeyin gerçek olmadığı bu çağda insanların gelip geçiciliğinin hazzına kendilerini bırakmalarıdır. Böyle bir ortamda hiç kimse olup bitenlere karşı duyarlı davranmaz. Metal şairi, kendisinin de dâhil olduğu 1970’li yılların idealist gençlerinin yaşadığımız dönemin koşullarına boyun eğmesinden şikâyetçidir:

*eşya ve kalıplarınmış sahne bilgisi,*

*sonsuz geçiciliğin kalıcı repertuar değeri*

*borsa hayat hikayesi ve kefil istiyor (...)*

*garaj duyarlılığı*

*dünyaya atılan ilk çığlığın*

*hançeresinde sakladığın gençlik ve isyan*

*kâğıt olup borsada yükseliyor (İH: 48)*

Soğuk Savaş yıllarında bütün dünyada olduğu gibi ülkemizde de aydınlar sağ ve sol diye iki ayrı kutba bölünür. Özellikle gençler arasında yayılan sol düşünceler, 1970’lerde büyük çalkantılara neden olur. 1980 askerî müdahalesi toplumda yaşanan gerilimleri bir bıçak gibi keserek hem sol hem sağ düşüncelerin büyük darbe almasına yol açar. Berlin Duvarı yıkılmadan Türkiye’de sağ-sol çatışması birçok açıdan son bulur. 1990’lar ve 2000’lerde dünyaya ayak uydurmaya çalışan Türk

toplumu hızla kabuk değiştirirken 1970'li yılların idealist gençleri de dönüşürler. Şairin de ifade ettiği üzere bu gençlerin duyarlıkları zedelenmiş ve kapitalizmi simgeleyen borsa her şeyin üzerini örtmüştür. Artık insanlar geçici hazlarının peşinden koşarak geçmişteki yüce gayelerden vazgeçmişlerdir. Postmodern durumun kültür politikaları, insanların, eğlenme ve tüketme güdülerini kamçılarken öbür yandan kışkırtıcı yaşama biçimleri ile onları yüce gayelerden koparmaktadır. Bu şartlar altında dünün idealist gençlerinin sınıf atladığını düşünen şair, hazz alma isteğinin her şeyi yönettiğini dile getirir:

*doygunluğun popcorn çağı*

*kentleşirken kuntlaşan yanlarımız,*

*sınıf atlarken topal kalanlar (KS: 53)*

Kent hayatının olumsuzluklarını ilk fark edenler modernistlerdir. Eserlerinde kentleşmenin yol açtığı yabancılaşma, yalnızlık gibi temaları işleyerek edebiyatta yeni bir üslubun gelişmesini sağlarlar. Postmodernistler söz konusu temaları işlemeye devam ederler. Çünkü kentleşme bugün geçmişe göre daha yaygınlaşmış neredeyse dünya üzerinde kentten kaçılacak yer kalmamıştır. Mungan, kentleşmenin kişiyi atalete sürüklediğinden ve özellikle kendi kuşağındaki gençlerin popcorn çağı dediği günümüzde kentleşmeye ayak uydurmaya çalıştığından söz eder. Ona göre yaşadığımız yüzyıl her türlü değerin içini boşaltarak maddiyatı merkez değer haline getirir:

*altıkültür para etikçe*

*çıkır yeryüzüne*

*çelişkiler erdemle kırbaçlanır*

*sistemin gereklerine*

*satılabilir her gerçek*

*bir uzlaşma zemininde*

*taban oluşturdukça*

*pazar da oluşturur*

*zamanla markalaşan fikirler*

*eklenirler karşı çıktıkları*

*gerçekliğe (İH: 52)*

Şair, piyasanın öne çıkardığı her şeyin para kazandırdığından dolayı değerli görüldüğünü anlatır. Ona göre yaşadığımız çağ her yönüyle çelişkiler dönemidir. Çünkü geçmişte karşı çıkılan, kabul edilmeyen birçok şey artık paraya dönüştürülebildiğinden gündeme getirilmektedir. Piyasayı yöneten sistem, para kazandırmaya elverişli olan fikirleri markalaştırır. Sürekli eleştirdiği kendi kuşağındakiler ise karşı çıktıkları gerçeklerin parçası haline gelerek bir vakitler savundukları değerlerle çelişirler.

Mungan'ın şiirlerinde postmodern durumun insanları yozlaştırması, duyarsızlaştırması, insanî algıları körleştirmesi konularına sürekli değinilir. Şairin düşüncesine göre geçicilik, anlık zevkler önem kavramını ortadan kaldırır. Tüketim kültürü, insanlara “seç beğen al” şeklinde direktiflerde bulunarak düşünmelerine, yargılamalarına, yorumlamalarına ket vuruyor (189S: 105). Televizyon, internet, gazete gibi iletişim araçlarının yaygınlaştığı günümüzde, kültür ve bilginin piyasanın politikalarına teslim olması, dayatılan her şeye kayıtsız şartsız uyum sağlayan ve olup biten her şeyi hemen benimseyen bireylerin türemesine neden olur. Şair, hayatın bir tür eğlenceye dönüştürülerek insanların düşünme yetilerini yitirmelerini kaygı verici bulur:

*mekânlar lunapark, hayat çarpışan otomobiller*

*görüntünün kumbarasında hafızanız beş kuruş*

*alarma yakın hiçbir kırmızıya düşmemiş yolunuz (MB: 19)*

İnsanlar bilgi bombardımanı karşısında adeta körleşmişlerdir. Her şeyden haberdar olmalarına rağmen hiçbir şey üzerinde kafa yormaya yeltenmezler. Şaire göre bunun nedeni, postmodern çağın insanları haz almaya yöneltmesidir. Haz almaya göre kurgulanan bir hayatta, düşünme edimi geriye itildiğinden duyarsızlaşma başını alır gider.



Mungan'ın şiirlerinde, postendüstriyel çağın insanlara tek düze bir hayat dayatması da eleştirilir. Sanayi toplumlarında, çalışma saatleri düzenlenirken kişinin hayatı da bir anlamda biçimlendirilir. Sanayi sonrası toplumlarda ise sadece çalışma saatleri değil, çalışma saatleri sonrasında da kişinin hayatı kontrol altına alınır. Genellikle televizyon, radyo, internet gibi iletişim araçları kişiye sınırsız seçenekler sunarken öte yandan kişinin hayatını esir alır. Özellikle iş dönüşü akşam eve dönerken televizyon programları sundukları yeni yaşam formları ile insanları biçimlendirirler. Modern devlette baskı ile biçimlendirilen bireyler, postmodern toplumlarda söz konusu programlar vasıtasıyla yumuşak şiddet ile yeni bir kalıba sokulurlar. Televizyonda, vitrinde veya bir reklam afişinde ideal imajlar oluşturularak insanların bu imajlara göre kendilerini düzenlemeleri çağrısında bulunulur:

*pozdan putlar yaratılıyor her yandan afişlerde, ekranlarda, vitrinlerde,  
sokakta pozlara zorlanıyor insanlar.*

*zorlandıklarını hiç anlamıyorlar (MT: 103)*

Televizyonda veya reklam afişlerinde gösterilen herhangi bir nesnenin insanı mutlu edeceği düşüncesi ortaya atılır. Kişi bu düşüncüyü ilk önce benimsemeyebilir, fakat çevresindeki birçok insanın bu düşünceye kapıldığını görünce o da reklamı yapılan imaja inanmaya başlar. Yeni bir düşünceye ve yeni bir hayat formuna zorlanan insanlar hipnoz olmuş gibi hareket ederek tüketim kültürünün kurallarına uyarlar. Bu durumu, yumuşak şiddet olarak tanımlamak mümkündür. Reklamlar yoluyla insanların güdeleri baskı altına alınarak hayatlarının biçimlendirilmesi bir tür şiddettir.

Postendüstriyel çağda, insanları tüketime alıştırmak için birbirinden farklı tekniker denenir. Film yıldızları, sporcular, şarkıcılar, süper kahramanlar, çizgi film karakterleri insanların tüketime özendirilmesinde önemli rol oynar. Mesela bir film yıldızının giysileri, ayakkabıları, kullandığı deodorantlar ve parfümler, bindiği araba birçok kişiyi cezbeder. Medya aracılığıyla film yıldızlarının yaptıkları her şey insanlara günbegün duyurulmakta ve en ciddi haber programlarında bile yaşam tarzları konu edinmektedir. Medyayı takip etmeyi çağın gereği olarak gören insanlar,

ister istemez bu yıldızların yaptıklarından haberdar olmakta ve istemeden ideal yaşamın bu yıldızlar tarafından yaşandığına ikna olmaktadır. Çünkü medya film yıldızlarının veya şarkıcıların hayatını vitrinden indirmez. Bu yüzden bu popstar ifadesi söz konusu kişiler için kullanılır. Mungan, bir popstarın nasıl gündemden düşürülmediğini *İkinci Hayvan*'daki *Kurgulu Bebek* şiirinde şöyle anlatır:

*şarkı söylüyorsun; sesin çevre düzeni ve aseton*

*film çekiyorsun;*

*anında iptal ediyor kendini peliküldeki hafıza*

*kliplerin, aşkların tanıdık*

*evin, alışkanlıkların*

*yalnızlığın bile kapalı gişe*

*yeni tanrısızlığın karşılıksızlığı*

*mükemmel örneğisin çağın, sahip olmadığın bir kişiliğin hiçliğiyle*

*kurgun bile tekrar etmiyor kendini bize*

*hiper hikâyesiz kusursuz bir gerçeklik içinde*

*bir an bile kararmadan*

*kendini göster kendini göster göster kendini (İH: 18)*

Postmodern durumda, medya tarafından oluşturulan ikonlar adeta tanrılaştırılarak piyasaya sürülürler. Michel Jackson, Madonna gibi popstarların müziğin ilahı olduğu düşüncesi, uzun süre gündemden düşürülmez. Bir gece giydikleri ertesi gün moda dönüştürülerek insanların daha fazla tüketmeleri istenir. Herkesin özendiği ve medya tarafından ideal kişiler olarak lanse edilen popstarlar, öldüklerinde bile para ederler. Giysileri, takıları, evleri, kullandıkları müzik aletleri açık artırma çıkarılarak satılır. Piyasa ve medya eldeki starları yeterince kullandıktan sonra başka starları çıkarmayı da başarır. Yeni starlar çoğu kere eskilerden farklı giysiler ve takılar takarlar. Çünkü önceki starlar gibi davranırlarsa onlara özenecek insanları yeterince tüketime alıştıramazlar. Bu arada medya, popstarları manşetlerden indirmemeye özen gösterir. Aşkları, ayrılıkları dünyada olup biten bunca olaya

rağmen gündemin ilk sırasına yerleştirilerek insanlığın en önemli sorunu haline getirilir. Murathan Mungan, popstarları mikaya benzetir:

*ışıl ışıl göz alıyor megastar mikalar*

*klip hızında, karton film derinliğinde*

*bir marka gibi yaşıyor aşklar*

*Merkezi Sistem yönetiyor ayrılıkları, açıklamaları*

*Acı yok. Can yakmıyor tuzla buz olsa da*

*dağılmış mika parçaları (MT: 38)*

Medya sayesinde sahnede olan popstarların parıldayan hayatları esasında bir tür simülasyondur. Giysileri, takıları gibi aşkları da markalaştırılan popstarlar, eşlerinden veya sevgililerinden eninde sonunda ayrılacaklardır. Şair, popstarların hayatını bir çeşit mizansen olarak görür. Ona göre merkezi sistem dediği medya onların ayrılıklarını da açıklamalarını da yönetmektedir. Medyada üretilen birçok imge gibi popstarlar da hayatın gerçekliğinin aşındığını gösterir. Olmayan şeylerin üzerine kurgulanan bir hayatta, anlam, yüce gayeler geriye itilir. Simülasyon devri diye de adlandırılan postmodern durum insanların algılarını, düşüncelerini, duygularını yönettiği gibi ruhlarına da hükmetme arzusundadır. Çünkü hakikatin ortadan kalktığı ortamda ruh ile beden arasındaki ilişki zedelenir, beden gittikçe ruhtan ayrışır.

Mungan'ın postmodern durum ile ilgili dile getirdiği konuların başında hayatın anlamsızlaşması bulunur. Her şeyin taklide dönüştüğü çağımızda insanların büyük bir korku ile yaşadıklarını düşünen şair, korkuların oluşmasında yeni yaşam formlarının etkili olduğunu ifade eder:

*bütün hızıyla devam ederken programlar*

*çayın altını kapa mutfağın ışığını söndür*

*kapını kilidini tak*

*her an her şey olabilir*

*her şey satılık her şey az sonra (İH: 92)*

Televizyon kanallarında kullanılan dilin, yaşamımıza yön verdiğine inanan şair, günümüzde insanların her hareketini televizyona göre düzenlediğini anlatır. Ona göre televizyon karşısında sabitlenen insanlar, bir şeyler olacak beklentisiyle oldukları yerde çakılı kalırlar. Bu durum aynı zamanda korkuyla karışık bir merakın da uyanmasına sebep olur. Çünkü her an her şeyin olabileceği hissiyle hareket eden birisinin bilinçaltına ittiği korkuları depreşebilir. Şairin düşüncesine göre artık bütün çağların sonuna geldiğimiz için şeytanın okyanusunda yüzüyoruz (İH: 75). Dünyanın çekilmez bir yer olduğunu düşünen şair, bir tür hapishaneye çevrilen kent yaşamının korkuların kaynağı olduğunu belirtir:

*takip kameraları eşliğinde Kabul Salonu*

*Orada Güçlü İttifak: Lobotomi İle Gaz Boruları*

*Bubi tuzağı aynalar, kireç kuyuları, ölçülmüş zaman,*

*delikli kartları okuyan görünmez gözler, güvenli hayatın tuşları*

*el değmeden ayıklanmış ruhun bütün kanalları yayına hazır (MT: 27)*

Gözetleme ve disiplin toplumu kavramları, modernite ile birlikte gündeme getirilmesine rağmen tarihin hiçbir döneminde insan, günümüzde olduğu kadar gözetlenip disipline edilmeye çalışılmamıştır. Michel Foucault'un eserlerinde sürekli geçen *panoptikon* kavramı, iktidarın insanları gözetleyip davranışlarını kontrol altına almasını ifade eder. Esasında Jeremy Bentham'ın XIX. yüzyılın başlarında geliştirdiği gözetleme kulesinden esinlenen panoptikonda, esas gaye insanların görmedikleri bir göz tarafından gözetlenmeleridir. Foucault'a göre panoptikon tutukluda otomatik bir izleniliyormuş hissini uyandırır. Böylece tutuklama eylemi süreli olsa da gözetleme eylemi sürekli hale gelir (Foucault, 2013c: 297). Günümüzde özellikle caddelere yerleştirilen güvenlik kameraları, XIX. yüzyılın gözetleme kuleleri ile aynı işlevi görür. Toplumun kanunların gerektirdiği hizaya getirebilmek için gözetlemenin kaçınılmaz olduğunu düşünen iktidarlar, geçmişte olduğu gibi bugün de bazı önlemler alırlar. Çağımızda iktidarın gözü artık güvenlik kameralarıdır. İsmet Emre, panoptikon mantığının özneyi silikleştirdiğinden söz eder

ve panoptikonun yeri geldiğinde bilgisayar, yeri geldiğinde otoban olabileceğini ifade eder (2006: 261). Gerçekten bugün sosyal medya hesaplarından banka hesaplarına, otobanlardaki EGS geçiş sistemlerinden cep telefonlarına kadar birçok unsur insanın gözetlenebilmesine hizmet eder. İnsanların çoğu, bu gözetleme unsurlarının farkına vardıklarında hareketlerine çeki düzen verirler. Bir anlamda davranışların biçimlendirilmesinde gözetleme başat konuma gelir.

Mungan, çağımızda insanların gözetleniyor olmasını bir korku unsuru olarak görür. Gerçekten bir gözün sürekli sizi takip ettiğini düşündüğünüz an tedirginlik duyarsınız ve çoğu kere davranışlarınızı o gözü dikkate alarak düzenlersiniz. George Orwell'in 1984<sup>54</sup> romanındaki ekranlardan insanları gözetleyen *Big Brother*'ın (Büyük Birader) gerçek hayattaki yansımalarını görmek mümkündür. Dijital çağda, sürekli izlenen insanın hiçbir mahremiyetinin kalmadığını düşünen Mungan, 2013 yılında Orhan Pamuk, Yaşar Kemal gibi yazarların da aralarında bulunduğu kişilerle birlikte *Big Brother Manifestosu*<sup>55</sup> na imza atar.

Şairin *Metal*, *İkinci Hayvan*, *Gelecek* kitapları doğrudan postmodern durum ile ilgilidir. Bu kitaplarındaki şiirlerinden hemen hemen hepsinin konusu postmodern çağdır. Söz gelimi *Metal*'deki *Alkatraz* şiirinde, postmodern hayatın panoraması çizilir:

*harekete geçirilen tuşlarla dolaşıma paketlenmiş sindirim*

*diriler borsasında ölümlerle büyük pazarlık*

*karşılıklı çelişki karşılıksız çek (MB: 47)*

Şair, aynı zamanda postmodern söylemde dile getirilen farklılık, ötekilik, melezlik, birliktelik konularını da şiirlerinde işler. Söz gelimi *Mırıldandıklarım* kitabındaki *Öteki Mithosu* şiirindeki eleştiri postmodern söylemin toplumun ötekilerine yaptığı vurgu ile paraleldir. Yine *Punk Lady ve Ümmisübyan*, *Kısa Metraj Bir Yaz için Film Metinleri* başta olmak üzere birçok şiirinde parçalanmış kimlikleri ve benlikleri işleyerek postmodern dönemde yaşayan insanların panoramasını

<sup>54</sup> Bk. George Orwell (2016). *1984* (52. Baskı). C. Üster (çev.). İstanbul: Can Yayınları.

<sup>55</sup> *Dijital Çağda Demokrasi Bir Demokrasi Savunması* adıyla başlatılan kampanyaya yurtdışından birçok aydın destek vermiştir. Bk. [www.change.org/p/digital/C3%A7a%C4%9Fda-bir-demokrasi-savunmas%C4%B1](http://www.change.org/p/digital/C3%A7a%C4%9Fda-bir-demokrasi-savunmas%C4%B1).

çıkarmaya çalışır. Ayrıca Metallica, Pleacbo gibi postendüstriyel dönemin müzik gruplarına göndermelerde bulunarak postmodern duruma göz kırpar. Zaman zaman toplumun yerleşik cinsel algılarına karşı gelerek eş cinselliği işler.

Mungan, sadece postmodern durumun toplum ve birey üzerindeki etkisine değinmez. Aynı zamanda sanatın da postmodern çağda dönüşüm geçirdiğine inanır. Ona göre sanat ile tüketim arasındaki ilişkiyi belirleyen pazar ve piyasa kuralları her çeşit karşı çıkışı eritmektedir (BKD: 116). Sanatın bir tüketim nesnesine dönüştürülmesini büyük bir tehlike olarak gören şair, aynı zamanda sanatçının güncelin bombardımanına maruz kalmasından dolayı baskı altında tutulduğunu düşünür. Ona göre “sanatçının güncel olanla ilişkisinde ölçü ve ölçütlerini kendi arzusuyla tayin etmesi günden güne zorlaşmakta, yaşadığı dünya içinde ‘kendi dünyasını’ kurması, dilediğinde sipere yatması ya da inzivaya çekilmesi git gide olanaksızlaşmaktadır” (227S: 148).

Şair, postmodernizmi bazı yönlerden olumlu bir gelişme olarak da değerlendirir. Özellikle çok sesli ve çok kültürlü bir toplumun inşa edilmesinde postmodernizmin büyük katkılarının olabileceğini düşünür. Ayrıca bütün olumsuzluklarına rağmen postmodern çağda, sanatçının yeni özgürlük olanaklarına kavuşacağını iddia eder. Postmodernizmin, modern çağın sanatçıya etik ve estetik olarak yüklediği birçok sorumluluğu onun sırtından aldığını belirtir (M6D: 51). Gerçekten postmodern sanat estetiğinde sanatçının, bir misyona sahip olması düşüncesinden vazgeçilerek kendi “ben”ine, varoluşuna yönelmesine olanak tanınır. Mungan, bu söylemi olumlu bir adım olarak değerlendirmekle kalmaz, özellikle şiirlerinde kendi “ben”ini ve varoluş problemlerini merkeze koyarak postmodernizme uygun davrandığını gösterir.

### 3.5.2. Yalnızlık

Yalnızlık, öteden beri şairlerin en fazla işledikleri temalardan biridir. Yüzyıllarca önce Fuzûlî yalnızlığını şu şekilde dile getirmişti: *Dost bî-pervâ felek bî-rahm ü devran bî-sükûn/Derd çoh hem-derd yoh düşmen kavî tâli’ zebûn* (Tarlan, 2005: 519). Zaman ve mekanlar değişmesine rağmen şairler, yalnızlık temasını işlemeye devam ederler. Yeryüzünde yalnızlığa, kimseziliğe değinmeyen bir şaire

rastlamak neredeyse imkansızdır. Fakat her dönemde şairlerin yalnızlığı farklı bağlamlarda işledikleri gözden kaçmaz. Yüzyıllar önce Mevlana *Dinle, bu neyden neler hikayet eder/Ayrılıklardan nasıl şikayet eder* derken Allah'tan uzaklaşan kişinin yaşadığı yalnızlığı sembolik bir anlatımla dile getirir. Modern dönemlerden önce yalnızlık, soyut bir kavram olarak değerlendirilirken modern dönemlerde sanayileşmenin, kent hayatının ve bireyselleşmenin yol açtığı sosyal bir olgu şeklinde ele alınır. Sembolizm başta olmak üzere modernizm kümesine giren neredeyse bütün sanat ve edebiyat akımlarının, modern hayatta bireyin yalnızlığına değindikleri görülür.

Sanayi sonrası dönemde, bireyin yalnızlığı sanayi toplumlarına göre daha da derindir. Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasına rağmen insanlar, giderek kendi kabuklarına çekilmekte ve teknolojinin günlük hayatının parçası olması paralelinde başkalarına daha az ihtiyaç hissetmektedir. Ekranlara ayarlanan bireylerin, en yakınındakilerle bile sağlıklı etkileşime geçemediği yapılan bilimsel araştırmalara konu olmaktadır. İnsanların giderek çevresindekilere daha az güvenmeleri, sosyal medyada zaman harcamaları ve kent hayatının hengamesi içerisinde yüzyüze görüşmeye vakit ayırmamaları yalnızlığın en büyük nedenleri arasındadır. Ayrıca yeni yaşam formları, kişinin oturduğu yerden, başkalarına temas etmeden hayatını sürdürmesine olanak sağlar. Söz gelimi internet üzerinde alışverişin yaygınlaşması, sipariş edilen yemeğin eve kadar getirilmesi, bütün bankacılık işlemlerinin internet üzerinden yapılması bireyi bulunduğu yere tıkamakta, bunun sonucunda daha az insanla görüşmesine yol açmaktadır. Postmodern çağın en büyük paradoksu da bu yeni yaşam formlarından kaynaklanır. Bir yandan insanların hayatı yeni teknolojiler ile kolaylaşmakta öbür taraftan insanlar giderek asosyalleşmektedir.

Murathan Mungan'ın şiirlerinde en fazla işlenen tema esasında yalnızlıktır. *Bazen Yalnızlık En Kalabalık, Çarşı Yalnızlığı, Yalnız Bir Opera, Yalnızlık, Sıradan Yalnızlık Biçmek ve Yağmur, Yalnızlık, Şehir* gibi kimi şiirlerinin başlığı bile yalnızlıkla ilgilidir. Ayrıca açık ve kapalı göndermelerde bulunduğu birçok yazarın, şairin, ressamın hayatlarında yalnızlık çekmiş olmaları tesadüf değildir. Bu konuyla ilgili “kendimi çok yalnız hissettiğim zamanlar, başka yazarların yalnızlıklarına başvururum” (227S: 56) sözlerini sarf eder. Nitekim kendisiyle akraba olduğunu

söylediği Woolf, Pavese, Edip Cansever gibi kişilerin yalnızlıklarından söz etmekten hoşlanır.

Şair, aşkı anlatırken de, tarihten söz ederken de yalnızlığa değinmeden edemez. Şiirlerinde yalnızlığı bu denli fazla işlemesinin iki nedeni vardır. Birincisi yukarıda da sözünü ettiğimiz postmodern çağın bireyi yalnızlığa sürükleyen şartlarıdır. İkincisi şairin kişisel yaşamında başından geçenlerin onu derin bir yalnızlığa sürüklemesidir. Edebiyatı bir yalnızlık sanatı olarak gören Mungan, okurlarının artması ile yalnızlığının azalmadığını söyler (M6D: 224). Hayatının en kötü anlarında bile yazmaktan vazgeçmemesinin bir sebebi de yalnızlığı içselleştirmesi olduğu söylenebilir.

Şairin çocukluk yıllarında yaşadığı travmalar, kendisini yeryüzünün yabancı olarak hissetmesinde ciddi anlamda etki etmiştir. Özellikle kendisini büyüten Habibe Hanım'ın öz annesi olmadığını öğrendiğinde büyük bir şok yaşar. Lise yıllarına kadar Habibe Hanım'a büyük bir sevgi ile bağlanan şair, Habibe Hanım'ın Tokat Reşadiye'deki ailesiyle de yakın bir ilişki kurmuştur. *Paranın Cinleri*'nde, teyzelerinin, ablasının, ağabeyinin, dayılarının gerçek dayıları olmadığını öğrendiğinde yaşadıklarını şöyle anlatır:

Annemin aslında öz annem olmadığını on yedi yaşında öğrendiğimde, kaç yılın kuruntusunun gerçek çıkması; ablamın gerçek ablam; ağabeyim gerçek ağabeyim olmadığını öğrenmek; dayılarımın, teyzelerimin, herkesin her şeyin, benden bir adım geri çekildiğini ve zaten hep yabancı olduğum bu gezegende, o güne dek bir kenarına ilişmeye çalıştığım bir dairenin hepten dışına sürüldüğümü hissetmek (PC: 74)...

Mungan yaşadıklarının, dünya ile kurduğu gerçeklik ilişkisini zedelediğini düşünür. Kendisini yeryüzünün üveyi olarak gören şairin hem kişisel yaşamını hem sanatını yönlendiren şey yalnızlıktır. Hayatını melodrama dönüştüren de yine şairin üvey olduğunu öğrendikten sonra hissettiği yalnızlıktır. Ayrıca ailede tek çocuk olarak büyütülmesi, hayata bir yalnız olarak merhaba demesine yol açmıştır. Ona göre “tek çocuk olmanın getirdiği özgüveni, zamanla yalnızlığın derinleştirdiği bir hüznle dengelemeyi öğrenir insan” (HMD: 271). Üniversiteyi okumaya geldiği Ankara'da, ailesi ile yaşadıklarından kaynaklanan yalnızlık yerini taşralı olmasının yol açtığı yalnızlığa bırakır. Çok iyi bildiğini düşündüğü büyük kentin, düşündüğü



gibi olmadığını görünce hayal kırıklığı yaşar. *Oda, Poster ve Şeylerin Kaderi* kitabındaki *Soğuk Damga* şiirinde yaşadıklarının kendisini nasıl bir ruh haline sürüklediğini anlatır:

*aile atının soyundan indim*  
*karaağaçlar altında*  
*biliyorum beni bekleyen hiçbir yer yok*  
*rüzgârın derin mezarlığında ürperen*  
*soluk bakışlı bir ay, sessizliğimi oluşturan*  
*o derin, o siyah boşluktan başka (OPŞK: 11)*

Şair, yaşadıklarından ötürü endişe duyar, çünkü tek başına kaldığını düşündüğü için gelecekte olacıklardan korkar. Onun için gelecek derin, siyah bir boşluktan başka bir şey değildir. Ailesi ile ilgili gerçekleri öğrendikten sonra hayal kırıklığı yaşar ve kendine olan güvenini de yitirir. Yalnızlığı önceleri ciddi bir problem olarak değerlendirmesine rağmen yazarlığa başladığında tek başına kalmanın bazı olanaklarının olduğunu farkına varır. İleriki yıllarda yalnızlık ile ilgili düşünceleri tamamen değişir.

Mungan, şiirlerinde genel olarak bakıldığında çocukluğunda ve gençlik yıllarında yaşadıklarının sebep olduğu yalnızlık temasını sıkça işler. Ailesi ile birlikte kısa süre kaldığı Urfa'daki hayatından izler taşıyan *Yaz Sinemalar*'ı kitabındaki şiirlerinde yalnızlığı varoluşsal bir sorun olarak değerlendirir:

*yalnızdım. sinemalar kadar yalnız ve kalabalık (YS: 72)*

Lise yıllarında, dış dünyanın tazyikinden biraz uzaklaşabilmek için sinema salonlarının büyülü atmosferine sığınır. Sinema salonlarında onlarca kişi ile birlikte aynı mekanı paylaşmanıza rağmen aslında tek başınızdasınız. Bir iki saat kimseyle konuşmadan beyaz perdede gösterilen kurmaca dünyayla bütünleşerek gerçek hayattan kısa süreliğine de olsa koparsınız. Mungan'ın sanatı üzerinde sinemanın belirleyici özelliklerini fark etmek mümkündür. Şair, özellikle yalnızlığını giderebilmek için sinemalara adeta sığınılacak bir liman olarak bakmıştır. Hemen

belirtmek gerekir ki sinemada deneyimlenen yalnızlığın ironik bir tarafı da vardır. Şairinin de belirttiği üzere sinema hem kalabalıktır hem de yalnızlık çekilen bir yerdir:

*Sinema sessiz, filmler hülyalı, insanlar tek başınaydı.*

*Sanki her şey büyük bir yalnızlığın parçalarıydı (YS: 81)*

Okur kitlesinin çok olmasına ve çevresinde kalabalıkların dolaşmasına rağmen yalnız bir insan olduğunu birçok kez dile getirir. Ona göre çok sayıda okurunuzun olması yalnızlığınızı azaltmaz (Aslan, 2007). *Erkekler İçin Divan*'daki *adı dua olan sevgilim* şiirinde kalabalıklar içerisinde yalnız olduğunu anlatırken de okurlarının çok olduğuna göndermede bulunur:

*Yapayalnızdım kendi kalabalığım içinde*

*Tarih kadar yalnız,*

*aşka aşına, acıya unutkandım (ED: 14)*

Yalnızlığının ne zaman başladığını kimi zaman unutan şair, yalnızlığı adeta bir tür varlık olarak işler. *Timsah Sokak Şiirleri*'ndeki *Yalnızlık* şiirinde her zaman yalnız olduğunu ifade eder ve yalnızlığı sayesinde kendisini inşa ettiğini anlatır:

*her zaman yalnızdım*

*kitaplar kadar yalnız*

*yalnızca yalnızlığımdan gürültücü bir kalabalık yaptım (TSS: 15)*

Kendisini, Robinson Crouseu gibi adaya çekilmiş biri olarak görür. Crouseu'nun yaptığı gibi yazarlığı, yalnız kaldıkça keşfettiğini söyler. Bundan dolayı yalnızlığı çoğu şair gibi korkulacak bir durum şeklinde değerlendirmez:

*yalnızlık kullanışlı bir şeydir, bazen iyi gelir*

*gerektiğinde yalnız olmayı bilmeyenlerin*

*inanmayın beraberliğine (OY: 19)*

Duyguların birbirine karıştırılmaması gerektiğini ifade eden şair, çoğu zaman kimsesizliğin, yalnızlık olarak anlaşıldığını söyler. Ona göre yalnız kalmayı bilmeyen insanlar beraberliğin kıymetini de öğrenemezler. Ayrıca kişinin kendi iç dünyasına yolculuğa çıkabilmesi için insanlardan uzaklaşması zorunludur. “Yalnızlığın dilini erken öğrenenler, hayatla daha kolay anlaşırlar” (189S: 110) diyen şair, sessizlik ile yalnızlık arasında bir bağ kurar:

*sessizliği duymasını bilen*

*yazdığı şiirde bilir geleceği*

*bilir, sessizlikle şiirin iç içe uyuyan kardeşliğini (İH: 19)*

Aslında kalabalıklar arasında kulağını kapatarak sessizliğin hazzına varır. Çünkü ona göre şiir sessizlikte yazılır, şairler sessizlikte ayrıntıların farkına varır. *Eteğimdeki Taşlar* kitabındaki *Buzul* şiirinde yalnızlığın sessizliği getirdiğini şöyle anlatır:

*elimdeki kalemin uğultusunu duyuyorum*

*sessizlikte büyüyen kendi buzulum (ET: 70)*

Görüldüğü üzere şairi yalnızlığa sadece yaşadıkları sürüklememiştir, kendisi yazabilmek için yalnızlığı tercih etmektedir. Tek başınayken algıları açılan birisinin en küçük bir hareketi bile fark etmesi, şair için önemlidir. Çünkü sürekli göz önünde olan, fakat hayatın hengâmesi içerisinde fark edilmeyen birçok şeyi, kişi tek başına kalınca fark eder. *Eteğimdeki Taşlar*'daki *İçimizden eksildi* şiirinde dış dünyanın sessizliğini bozduğunu ve yapmak istediklerine engel olduğunu şöyle anlatır:

*şimdi gündelik hayatın sade gürültüsü, kuru düzeni kuşatırken*

*sessizliğimi*

*ardına saklandığım kelimeler*

*kadar bir hayat*

*ölmeden önce okunacak, yazılacak birkaç kitap (ET: 20)*

Genellikle yalnızlığı tercih ettiği görülen Mungan, kimi şiirlerinde tek başına kalmayı bir problem olarak da görür. Özellikle ayrılıkları anlattığı şiirlerinde geçmiş günlere özlemlerini dile getirerek yalnız kalmaktan şikâyet eder. Bazı şiirlerinde ise yalnızlıktan kurtulmak istediğini dile getirir. Mesela *Gelecek* kitabındaki *Kuyuda* şiirinde ruh halini şöyle tasvir eder:

*Bir kuyudayım ki*  
*Kör bile değil karanlık*  
*Demelerim yabancı*  
*Uçmuş böyle zamanlar için*  
*yastığımın altında beklediğim rüya*  
*çılgılığım ip olsa çeker giderim (G: 34)*

Yabancı, korku, kimsesizlik duyguları ve bu duygular sonucu kaçma isteği yalnızlıkla ilişkilidir. Yalnızlığı sanat için bir gereklilik olarak gören birisinin tek başına kalmaktan korkması, ilk bakışta bir çelişki olarak görünebilir. Fakat şairin burada korktuğu şey aslında yalnız kalmaktan ziyade yalnız kalma biçimidir. Kendisini duyuramama endişesi, onun için en büyük korkudur. Yoksa yalnızlığın insanların kaderini çizdiğini söyler:

*yalnızlık*  
*yalnızca yalnızlık çizer kaderimizi (E45: 13)*

Yaşadığı kırgınlıkları içselleştiren şair, yalnız bırakılmış birinden ziyade yalnızlığa doğru koşan birisi olduğu izlenimini verir. Sadece ailesi ile yaşadığı problemlerden ötürü değil, aynı zamanda ayrıldığı sevgililerinden dolayı da tek başına kalmayı tercih eder:

*kimse ulaşmasın artık*  
*tenimin incinen yerlerine*  
*uyanmasın bir daha etimdeki yaralı hayvan*  
*zamanın siyah deltasında çürümek istiyorum*

*biliyorum artık kimse yok kimsesizliğime (OPŞK: 53)*

Mungan'ın şiirlerinde işlenen diğer bir yalnızlık çeşidi de kent hayatının insanları birbirinden uzaklaştırmasıyla ilgilidir. Şaire göre çağımızın en büyük sorunlarından olan iletişimsizlik ve duyarsızlık yalnızlığa sebep olmaktadır. İnsanların kent hayatında birbirlerine yakın durmalarına rağmen birbirinden uzaklaştıklarını ifade eden şair, kent hayatının çelişkilerini şöyle dile getirir:

*gözlerden saklıyoruz birbirimizi*

*büyük kentlerde ışıklı caddelerde*

*yanımızdan geçip gidiyor*

*azımızı verdiğimiz kimseler*

*bizi gördüklerini söylüyorlar hatta tanıdıklarını*

*onlarla aynı karanlığı kullanmıyoruz oysa (OY: 53)*

XIX. yüzyılın sonlarına doğru büyük metropollerin kurulması ile birlikte aynı mekânı saatlerce paylaşmasına rağmen hiçbir şekilde birbiriyle iletişim kurmayan insanlar bir arada bulunmaya başladılar. Otobüs duraklarında, metro istasyonlarında veya banka sıralarında her gün göz göze gelip birbirinin yabancı olan insan yığınlarının yalnızlıklarını modernistler eserlerinde sıkça işler. Günümüzde, iletişimsizlik düne göre trajik bir hal almış vaziyettedir. Artık kentler düne göre daha kalabalık ve düne göre daha ışıltılı, fakat insanların birbirine yabancılaşması daha derinleşmiştir. *Kum Saati* kitabındaki *Sevda Karası* şiirinde şehrin genel manzarasını çizen şair, yabancılığını ve yalnızlığını anlatır:

*pasajlar, butikler, birahaneler, otomobil galerileri, gecenin*

*kulüpleri, tecimevleri, sanayi siteleri,*

*büyük kentlerin çok katlı görüntüleri*

*dağ/lanmış sözcüklerimle uzar gider sılasız yalnızlığım*

*uzar gider dağlardan miras kalmış o iç kanaması*

*hep gurbet, hep o seyran yarası (KS: 41)*

Pasajlar, birahaneler, otomobil galerileri, gece kulüpleri, sanayi siteleri gibi yerler kent hayatının vazgeçilmez mekânlarıdır. Nitekim şair, bu vazgeçilmez mekânlara dikkati çekerek kent hayatının panoramasını sunar. Binalarla, pasajlarla, sanayi siteleriyle çevrelenen kentte şairin duyduğu his yalnızlıktır. Dağlara, ormanlara, taşraya göndermede bulunup şehre ait olmadığını dile getirerek bulunduğu yerin yabancı olduğunu anlatır. *Eteğimdeki Taşlar*'daki *Çarşı Yalnızlığı* şiirinde kent kalabalığı içindeki durumundan şöyle söz eder:

*yedi bıçak elden ele*

*çarşı yalnızlığı bazı kalabalıklarda*

*kendinden bile ürperen rüzgâr*

*sinsi gezerken çarşı aralarında (ET: 171)*

Çarşı, kenttin en canlı en kalabalık yerlerinden biridir. İnsanlar, kentnin birçok yerinde olduğu gibi çarşıda da çoğu zaman iletişim kurmadan bir arada bulunurlar. *Çarşı yalnızlığı* ifadesi ile şair, kent insanının günlük yaşama biçimine değinir. Burada ürpertici bazı unsurlara rastlar. Kişi çarşıda gezerken birinden kaçıyormuş gibi veya bir şeyleri arıyormuş gibi davranır. Diğer şiirlerinde olduğu gibi bu şiirinde de kalabalıklara rağmen insanın yalnız olduğuna vurgu yapar. Şaire göre çağımız insanının en büyük sorunlarından biri iletişimsizlik diğeri duyarsızlıktır. Duyarsızlığı da körükleyen şey insanların birbirine bir yabancıymış gibi bakmasıdır:

*kalın bir kireç tabakası altında bütün duygularımız*

*saat farkı var en yakınımızdakiyle bile aramızda*

*demek ki o kadar da sebepsiz üşümüyoruz (MDM: 72)*

İskoç düşünür Edmund Burke, yalnızlıkla geçen bir hayatın varoluşumuzun amacına aykırı olduğunu, ölümün bile bu kadar korkunç bir kavram olmadığını söyler (Burke, 2008: 47). Sanayi ve sanayi sonrası toplumların yeni yaşam biçimleri insanların otomatikleşmiş davranışlar sergilemesine, bunun sonucunda hayatı anlamlı kılan birliktelik duygusunun zedelenmesine sebep olur. Bireyselleşmenin sonucu olarak tek başına kalma isteği, insan varoluşunu tehdit edecek düzeye varmıştır. Nitekim Mungan, dijitalleştiğini söylediği dünyada yalnızlığın bir varoluş

problemine döndüğünü ifade eder. Ona göre teknolojiye teslim olan insanlar, birbirinden duygularını gizlemeye başlamışlardır. İletişim, aynı zamanda duygu alış verişi anlamına geldiği düşünülürse şairin *saat farkı var en yakınımızdakiyle bile aramızda* mısraında önemli bir noktaya değindiği söylenebilir. Çağımızda teknoloji bireyin duygularının üzerini örterek başka insanlarla duygudaşlık kurmasına engel olmaktadır. Kalabalıklarla çevrili olmasına karşın duygudaş birini bulamayan insan, varoluş sorunu yaşar ve Burke'un belirttiği gibi ölümden daha trajik bir duruma sürüklenir.

Mungan'ın incelediğimiz şiir kitaplarında, iki türlü yalnızlık temasının işlendiği gözlemlenir. Şair kendisi ile ilgili yalnızlığı anlatırken genellikle çocukluk yıllarında yaşadığı ailevi sorunlara göndermede bulunur. Bir sanatçı olarak yalnız kalmanın gerekli bir şey olduğunu söylemesine rağmen kimi zaman kimsesizlikten şikâyetçidir. Fakat yalnızlığı bu kadar derin hissetmesine karşın onda bir ofofobinin (yalnız kalma korkusu) var olduğunu söylemek zordur. Yaşadığımız çağda insanların yalnız ve kimsesiz kalmaları konusuna değinirken daha çok teknolojinin olumsuz etkilerine vurgu yapar. Kent hayatında, kalabalıklar içerisinde bireyin iletişimsizliğini ve duyarsızlığının sebep olduğu yalnızlığı, varoluşsal bir sorun olarak ele alır.

### 3.5.3. Çocukluk

Çocukluk ve çocukluk ile ilgili anılar şairlerin beslendikleri kaynaklardandır. Çocuklukta yaşanan birçok probleminin etkilerinin ileriki yıllarda ortaya çıkması veya çocukken yaşanan güzel günlere duyulan özlemin yeniden canlanması, şairlerin, kişisel geçmişlerine dönmelerinde tetikleyici bir rol oynar. Kimi şairler, hayatlarının ilk yıllarının güzel günlerine geri dönme arzularını dile getirirken kimi şairler ise yaşadıkları acı olayların yarattığı travmaları anlatmak için çocukluğu eserlerinde işlerler. Mesela Cahit Sıtkı, *Çocukluk* şiirinde çocukluğa geri dönme arzusunu şöyle dile getirir: *Affan Dede'ye para saydım,/Sattı bana çocukluğumu./Artık ne yaşım var, ne adım;/Bilmiyorum kim olduğumu./Hiçbir şey sorulmasın benden;/Haberim yok olan bitenden* (Tarancı, 2005: 164). Ahmet Haşım ise *Hazan* şiirinde annesinin hastalığına ve kendi kederine değinir: *Ey eski kamer, sen bizi elbette bilirsin!/Annemdi o nurunda gezen zill-ı mehâsin,/Bendim o çocuk,*

*bendim o sîmâ-yı tahayyür* (Haşim, 2007b: 49). Cahit Sıtkı, yetişkinliğinin verdiği sorumluluktan kurtulmak için çocukluğa dönerken Haşim, çocukluğunun kederli günlerini yâd eder. Çocukluğun işlenişi, şairin dünya görüşüne ve yaşadıklarına göre biçimlenir. Sürrealistler, bilinçaltının derin dünyasının keşfedilmesi ve çocukluğun bu dünyanın oluşmasındaki etkisinin öğrenilmesinden sonra kendi çocukluklarını tema olarak işlerler. Onlar için çocukluk, bilinçaltı dünyasının ortaya çıkarılmasında önemli bir yere sahiptir. Postmodern şairler de çocukluğu sürrealistler gibi bilinçaltı dünyasına açılan bir kapı olarak görürler. Çoğu kere günün baskısını üzerlerinden atmak için nostaljik bir atmosferde söz konusu temayı işlerler.

Murathan Mungan'ın şiirlerinin ana temalarından olan çocukluk, genellikle yitirilen bir dönem olarak işlense de kimi zaman sığınılan bir liman olarak da ele alınır. İstanbul'da doğan ve çocukluğunu Mardin'de geçiren şairin aile ortamı, bu tarihî kentin kozmopolit sosyal yapısı, babasının avukatlık mesleği edebî kişiliğinin oluşmasında etkili olmuştur. Birçok şiirinde kullandığı ayna, şahmeran, geyik, kapı, oda gibi imgelerin kökleri çocukluğuna dayanır. Şairin çocukluğunun ve ergenlik dönemlerinin iyi bilinmesi sadece şiirlerinin kavranmasına değil, bütün sanatının anlaşılmasına da yardımcı olacağı kesindir. Ailenin tek çocuğu olması, babasının inişli çıkışlı iş ve siyaset hayatı, ailesinin yaşadığı eski Mardin evi, çocukken dinlediği plaklar ve okuduğu dergiler, izlediği filmler sanatçı kişiliğini biçimlendirmiştir. Ayrıca çocukluğunu eserlerine konu etmesinde, geçmişinde gizlenmiş olan hakikatleri çıkarmak istemesinin de etkili olduğu düşünülebilir. Bu konuyla ilgili şunları dile getirir:

Yazarak çocukluğumuza dönme isteğinde, orada yıllar yılı bizden saklanmış bir hakikati bulma ümidi vardır, sanki o hakikati bulmak ömrünüzün geri kalanını daha kolay yaşamamızı sağlayacak, bizim için hayatı ve kendimizi anlamayı kolaylaştıracaktır. Ne yazık ki büyüdükçe kaybettiğimiz, uzağına düştüğümüz yeni bir hayat yaratma gücü ve ümidi, geleceğe ilişkin hayal ve heves zenginliği çocuklukta saklıdır (HMD: 15).

Şair, sanatçının, çocukluğundan sanat yapabilen insan olduğunu söyleyerek çocukluğun sanattaki önemine vurgu yapar. Ona göre asıl büyük kırılmalar hayatın ilk yıllarında yaşandığı için sanatçı, sanatını çocukluğu üzerinden inşa eder. Omayra şairi, çocukluğunu gelişmiş güzel bir biçimde şiirine konu yapmaz. Bir psikolog



hassasiyeti ile kendine yaklaşıarak kişiliğinin şekillenmesinde geçmişinin izlerini çıkarmaya çalışır:

*karanlığın dizinden büyüyen çocukluğumuz*

*zehirleyen bedenimizi*

*kürk giydirilmiş yalnızlığımız, kürkünü soyunmuş vahşetimiz (KS: 16)*

Çocukluğunu kötü bir anı olarak gören şairlerin sayısı pek fazla değildir. Genellikle şairler, yaşadıkları zamanın baskılarını bir nebze olsun üstlerinden atabilmek için çocukluk limanına sığınır. Çünkü küçük yaşlar, anne ve baba tarafından korunup kollanma anlamına geldiği gibi masumiyeti, sevinci de çağırır. Zihninde sağlıklı bir anne ve baba imgesi bulunan birisinin çocukluğuna yönelik olumsuz tavır takınması düşünülmez. Ebeveynler ile ilgili imgelerin kötü bir biçimde bilinçaltına yerleşmesi ileriki yıllarda bireyin geçmişe karşı nefret duymasına yol açabilir. Murathan Mungan'ın hem annesi hem de babası hakkındaki imgelerinin pek de iyi olduğu söylenemez. Üvey annesi Habibe Hanım'ı çok sevmesine rağmen kendisini babasına karşı bir koz olarak kullandığını düşünür. Ayrıca on yedi yaşında gerçek annesinin ruhsal problemler yaşayan Muazzez Hanım'ın olduğunu öğrenmesi, zihninde iyi bir anne imgesinin oluşmasına engel olur. Şairin babası ile ilgili düşüncelerinin de iyi olduğu söylenemez. Başarılı bir avukat olan İsmail Mungan'ın Mardin'de sevilmesi ve takdir görmesi, daha çocukken şairin babasından daha iyi olma isteğini uyandırmıştır.

Mungan, ebeveynlerini sevmesine karşın kendisini yıllarca aldattıklarını düşünür, bu yüzden onlara duyduğu güven zedelenmiştir. Şiirlerinde baba imgesini nadir de olsa kullanmasına karşın anne imgesini hiç kullanmaz. Kanaatimce gerçek annesinin yıllar sonra başkasının olduğunu öğrenmesi şairin, sağlıklı bir anne imgesini oluşturmasına engel olmuştur. Bir röportajda kendisine anne imgesini hiç kullanmadığı söylendiğinde çok şaşırır. Anne imgesini şiirinde kullanmamasıyla ilgili herhangi bir cevap vermez: “Üzerinde düşünmedim. Siz söyleyince düşünmeye çalışıyorum. Aksine kadın imgesi, anne imgesi düzyazılarımda ya da tiyatro oyunum *Taziye*'de var. Şiirlerde ne vardı, ne yoktu diye düşünüyorum, şu anda buna verecek

cevabım yok” (Durukan, 2007). Çocukluğunu şiirine konu yapmasına rağmen annesinden söz etmemesi, olağan dışı bir durum olarak değerlendirilebilir<sup>56</sup>.

Gençlik yıllarında ebeveynlerinin, eş cinsel bir ilişki yaşadığını öğrenmeleri ile şair, onlarla daha fazla gerilim yaşar. Bundan ötürü çocukluğunu karanlık bir dünya olarak görür ve bu karanlık dünyanın bazı yönlerden kendisini zehirlediğini söyler. *Yaz Sinemaları*'nın ikinci bölümünün dördüncü şiirinde çocukluğunun kendisinden bir şeyler alıp götürdüğünü şöyle dile getirir:

*ömrün kimi duraklarında  
ne kadar çağırsa da  
imkânsız  
çocukluğun dallarına asılı kalmış ufuklar  
dönüp baktığımız yerden geriye  
kaybolur  
ağaçlar arasında bir görünüp  
bir duyulur  
uzak, basma buğusunda  
kahkahalar  
anlartız kocaman adamlar olduk  
bir şeyler kazandık, bir şeyler yitirdik orada  
nelerdi şimdi pek ayırmasak da  
bir indik  
bir şey kaldı ağaçlarda (YS: 89)*

Freud, çocuklukta yaşanan travmaların bazı etkilerinin hemen ortaya çıktığını, bazı etkilerinin ise yetişkinlikte yaşanan olaylarla gün yüzüne çıktığını

---

<sup>56</sup> Solak Defterler'deki *Diş* şiirinde zayıfta olsa bir anne imgesinin kullanıldığı görülür: *Bir anne sandığın dibinde bulur/erken giden çocuğunun dişini* (SD: 69). Burada bile şairin kendi annesine göndermede bulunduğu söylenemez.

belirtir (Freud, 2007: 2009). Mungan'ın uzun seneler geçmesine rağmen *Paranın Cinleri* ve *Harita Metod Defteri*'nde yaşadığı travmaya değinmesi, henüz bu travmayı tam olarak atlatmadığını gösterir. Çocukluğu ile ilgili anlattıklarından öğrendiğimize göre olayların gerçekleştiği zamanlarda ciddi bunalımlar geçirmiştir. Yıllar sonra yazdığı şiirlerinde bile söz konusu olaylara göndermede bulunması, şairin o olayları bir türlü unutamadığını gösterir. Çocukluktan çıkmayı, ağaçtan inme olarak değerlendiren şair dönüp arkasına baktığında geri getiremeyeceği şeyleri bıraktığına inanır. Bu yüzden *Eteğimdeki Taşlar*'daki *Çocukluğun* şiirinde, çocukluğunun iyileşmez yaralar bıraktığını ifade eder:

*çocukluğun iyileşmez  
yaralarıyla yaşlanan  
çocukluğun (ET: 61)*

Mungan, çocukluğunu şiir için bir malzeme olarak görmez, bilakis şiiri yazmayı bir çocukluk olarak görür. Shakespeare'den Cansever'e uzanan geniş bir çocukluk olarak değerlendirdiği şiiriyle, çocukluğunun hakkını vermeye çalıştığını söyler (SK: 61). Şairin çocukluğu ile şiirleri arasında kurduğu ilişki göz önüne alınırsa sanatını besleyen ana damarlardan birinin çocukluk olduğu söylenebilir. Fakat çocukluğunun aynı zamanda karanlık, kederlerle dolu yanlarının olduğu unutulmamalıdır. Nitekim *Erkekler İçin Divan*'daki *anakin* şiirinde çocukluğunun karanlık ve belirsizliğini anlatırken henüz bu karanlıktan ve belirsizlikten çıkamadığını dile getirir:

*kara is karanlık iklim uçsuz gerçeklik  
kendini yaşar sahibinin görünmezinde  
ne kadar yolculuk etsen dibe  
içinden çıkamadığın  
içindeki ölü çocuk  
her şey ne çok belli derken  
ne çok belirsiz (ED: 20)*

Metal şairi, 2005'te verdiği bir söyleşide elli yıldır çocukluğuna, “çocuğum” gibi davrandığını söyler (Arman, 2005). Nitekim büyük travmalar yaşamasına rağmen geçmişini unutmaya veya ailevi sorunlarını bastırmaya çalışmayarak şiirine konu yapar. Genel olarak bakıldığında şiirlerinde çocukluğundan kalma imgeler ve semboller çoktur. Ayrıca doğrudan geçmişte yaşadığı olaylara göndermede bulunduğu şiirleri de mevcuttur. Söz gelimi *Eteğimdeki Taşlar*'daki *Trenler* şiirinde babasının tutuklanarak trenle askere götürülmesine göndermede bulunur:

*içimizde rayların uğultusu*

*yüzümüzden trenler geçer*

*hiç büyümeyen trenler*

*gözlerimizin çocukluğu (ET: 65)*

Avukat olan İsmail Mungan, asker kaçağı olarak uzun yıllar gizlenmiştir. Fakat 1962'de patlak veren Mardin olaylarında tutuklandığında asker kaçağı olduğu öğrenilir. Mardin'deki olaylarla herhangi bir ilgisinin olmadığı anlaşılan İsmail Mungan askere gönderilmek için Diyarbakır'a getirilir. Diyarbakır Garı'ndan askerler eşliğinde trene bindirilir. Söz konusu olayın devamını şair, *Harita Metod Defteri*'nde şöyle anlatır:

Diyarbakır Garı'nda iki süngülü er, bir astsubay eşliğinde, annem, ben ve elleri kelepçeli babam trene bindiriliyor, sonunda bilmediğimiz uzun ve karanlık bir yolculuğa çıkarılıyoruz. Gözümü alamıyorum babamın bileklerindeki kelepçeden, delice bir önseziyle, o kelepçenin yalnızca babamın bileklerine değil, gölgesi bundan böyle bütün yaşamımızın üzerine düşecek bilinmez bir yerine de ağır bir kilit gibi vurulduğunu hissediyorum (HMD: 27).

Şair, babasının ellerinin kelepçelenerek askere götürülmesinden bir hayli etkilenir. Nitekim *Harita Metod Defteri*'ne bu olayı anlatan *Tren* başlıklı yazısıyla başlar. Farklı zamanlarda yazdığı şiirlerinde bile babasının kelepçelenerek trene bindirilmesi olayını hatırlatan mısralara rastlamak mümkündür:

*yiüreğimizden kopup giden ayrılık trenleri*

*çocuklukta kaybolan uçurtmalar ve balonlar*

*göklerden derlediğin gücün sınınmaz tekrar (STN: 58)*

Mungan, çocukluğu geçmişte olup bitmiş olaylar zinciri olarak ele almaz. Şiirlerinde ve diğer eserlerinde gözlemlendiği kadarıyla çocukluğunda bazı şeylerin ters gitmesinden dolayı geçmişini düzenlemeye, hayatını yeniden biçimlendirmeye çalışır. Trende babasının ellerine haksız bir şekilde takıldığını düşündüğü kelepçeleri, yıllar sonra yazdıklarıyla çıkarmaya gayret gösterir. Böylece geçmişin hatalarını sanat yoluyla kendince düzeltir. Fakat geçmişin kimi yanlışlarının düzelmeyeceğinin de farkındadır:

*hayat hiçbir aldığını koymaz geri*

*çocukluğun büyümemiş yerlerini*

*kimse büyütmez bir daha (ET: 81)*

Ailenin tek çocuğu olmasından ötürü duygusal ve kırılgan bir bünyeye sahip olan Mungan, kendisini evrenin merkezinde hisseder. En ufak bir olay karşısında bile dünyanın başına yıkıldığını düşünür. Mesela bir keresinde annesi ve babası ile birlikte arabada yolculuk ederken babasının düşmanları önlerini keserler. Arabanın camlarını kırarlar. Bu esnada annesi ve babası arabadan çıkıp yoldan geçen bir otobüsü durdururlar. Mungan'a da bağırarak arabadan inmesini söylemelerine rağmen o arabada kalmaya devam eder. Kendisinin ilk önce kurtarılması gerektiğini düşünen şairin bu olay hakkında duyduğu incinme, kişiliğinin anlaşılması açısından önemli bilgiler verir:

Bana “Muro in arabadan!” diye seslenmek onlara yeterli gelmiş olabilirdi, ama ben o karar ânında daha fazlasını görmek, ilk anda gösterecekleri doğal tepkinin sahiciliğiyle sevgilerini tartmak istemiş, buna ihtiyaç duymuş olabilir miyim? Elimden tutulması, filmlerdeki gibi kucaklanmak, buna benzer şeyler işte... Çocukların da bir gururunun olduğundan söz eden babam, benim gururumu unutmuştu (HMD: 310).

Çocukluğunun bir melodram gibi geçtiğini ifade eden şairin, düşündüğü gibi değer verilmediğini görünce kırılır. Bu denli duygusal davranan birinin kendi geçmişini anlatırken yaşananlardan ziyade hayal edilenleri dile getirdiği bile düşünülebilir. Nitekim şairin anlatımından bu türden bir çıkarımda bulunmak mümkündür.

Mungan, hayatının ilk yıllarında büyük kırgınlıklar yaşamasına karşın büyüdüğü mekânları hasretle anlatır. Ona göre çocukluğun ve yazarlığın altın çağları birbiriyle ilişkilidir. Bir yazarın bütün başarısının çocukluğunu esere dönüştürmesi ile açıklanamayacağını belirtse bile çocukluktan kalma birçok şeyin yazara yön verdiğini düşünür. Aynı durum şairler için de geçerlidir. Nitekim şair de birçok şiirinde çocukluğundan kalma imgeleri kullanır. Söz gelimi oda ve ayna imgelerini bir arada kullandığı *Mırıldandıklarım*'daki *Öteki Mithosu* şiirinde Mardin'de yaşadığı evin izlerini görmek mümkündür:

*Bilirsiniz*

*aynalarla konuşur çok odalı evlerde büyüyenler*

*düşün yerine*

*anların, durumların, duyguların yerine* (MDM: 51)

Şairin imgelem dünyasının zengin olmasında Mardin'in tarihî dokusu ve belli bir süre ailesi ile birlikte yaşadığı eski Mardin evlerinin büyük etkisi vardır. Odaları, sofaları, pencerelerle adeta boğuşarak onları anlattığını söyleyen şair, Mardin'i dillendirmek için çocukluğundan itibaren çabaladığını anlatır (PC: 9). Sıradan insanlar büyük problemler yaşadıkları mekânlardan genellikle uzaklaşmak isterler ve onları çağrıştıran her şeye yüz çevirmeye çalışırlar. Sanatçılar ise geçmişlerinde acı hatıra bırakan yerleri bile ısrarla işleyerek sıradan insanlardan ayrılırlar. Mungan, çocukluğunun yalnızlık ve sorunlarla geçtiğini anlatmasına rağmen hayatının ilk yıllarının geçtiği yerlerden kaçmaz. Hatta ellinci yaş gününü yalnız başına, büyüdüğü evin karşısında geçirerek geçmişine doğru yolculuğa çıkar. Geçmişini asla reddetmediğinden ve ondan kaçmadığından şöyle söz eder: "Bu çeşit şiirler, şarkılar, çocukluğumuzun, ortak belleğimizin bir parçasıdır. Çocukluğumuzdan bugüne vuran yankı tırnak içine alınmaz, yankıya dipnot düşülmez" (SK: 61). Geçmişine bir gönül borcunun olduğuna inandığı için şiirlerinde çocukluğunu anlatmaya gayret ettiğini ifade eder. Nitekim yukarıdaki mısralarda geçen oda ve ayna imgeleri büyüdüğü evden kalmadır. Büyüdüğü ev ile duygusal bağ kuran şair, *Yaz Geçer*'de evin değişimini hüznü bir biçimde dile getirir:

*Doğduğum ev artık yavrusunu tanımayan*

*bir hayvan gibi bakıyor uzaklara (YG:75)*

Mungan'ın şiirlerinde sadece ailesi ile ilgili çocukluk anlarına rastlanmaz, şair aynı zamanda gençlik yıllarının sosyal hayatını, Mardin kültürünü ve geleneğini de işler. Mesela *Yaz Sinemaları* kitabında 1960'lar ve 1970'li yıllarda yaygın olan açık hava sinemaları konu edinir. Bu yıllarda izlediği filmlerinin kendisi üzerinde bıraktığı etkileri anlatırken aynı zamanda çocukluğunda ve gençliğinde ne tür bir ruh haline sahip olduğundan da söz eder:

*yaz sinemaları*

*yalnızlık sinemaları*

*beyaz perde siyah salon*

*ergenliğin تنها duyarlıkları (YS: 71)*

İncelediğimiz kitaplardaki birçok şiirde, şairin çocukluk ve gençlik yıllarından kalma hatıralarının izlerine rastlanılır. Bazı şiirlerinin doğrudan çocukluk yıllarıyla ilgili olduğunu Mungan da söyler. Mesela *Kum Saati*'ndeki *Uyanmış Prenses Rüyaları* şiirinin konusu çocukken gördüğü resim, figür, hat gibi duvar süslemeleridir. Yine *Kum Saati*'ndeki *Altın ile İpek* şiirinin konusu Mardin'deki altın işlemeciliğidir. *Omayra* kitabındaki *Ceketler* şiirinde ise çocukluk yıllarında terzide giysi diktirmenin erkeklige giriş ritüeli olarak görülmesine değinir:

*ilk büyümelerimizde yanımızda duranlar*

*babalarımız, kirvelerimiz ve diğerleri*

*bir güz sabahı*

*bir erkek ceketi giydiğimiz o ilk gün*

*tenha bir terzinin kalabalık aynasında*

*kendimiz yepyeni bir terle değiştiririz (OY: 66)*

Terziler, berberler, kuruyemişçiler, bakkallar, demirciler gibi belleğinden silinmeyen mesleklerden söz eden şair, bu meslekleri anlatırken geçmişin sosyal yapısının panoramasını da sunar. Şahmeran, geyik, fotoğraf, suret gibi sürekli

başvurduğu imgelerin kökeni de çocukluğudur. Daha çok küçükken okumaya, araştırmaya ve hayatın ayrıntılarını fark etmeye çalışan Mungan'ın, üretken bir yazar ve şair olmasında çocukluğunu bir tema olarak işleminin katkıları göz ardı edilemez. Şair, çocukluğunu bir tür melodram gibi yaşadığını söyleyerek sanatının merkezine kendini yerleştirir. Çocukluğunu ve gençlik yıllarını anlatırken nostaljik bir atmosfer oluşturmaya da dikkat eder. Mesela *Oyunlar İntiharlar Şarkılar* kitabındaki "IMAGINE" şiirinde 1960'lı yıllarda geçen hayatının ilk yıllarını özlemle anar:

*Biz ki, 45'lik plâkların, radyo istek programlarının, yazlık sinemaların çocuklarıydık, yarım kalmış devrimimizi emanet ettik doların ve markın damarlarına (OİŞ: 76)*

Geçmişe karşı özlem duyulmasının temel nedeni, yaşanılan anın düne göre daha iyi olmamasıdır. Mungan, kendi kuşağındaki 1960'lı yılların çocukları ve 1970'li yılların gençlerinin aksiyoner kişiliklerini kaybetmelerine üzülür. Oysaki geçmişte bir ideal uğruna mücadele ettiklerini, şimdi ise herkese benzediklerini anlatır. Çocukluğunu ve gençliğini çağrıştıran 45'lik plaklarından, radyo istek programlarından söz eden şair için sinemaların ayrı bir nostaljik havası vardır. Mardin'de gittiği *Site Sineması*, Malatya'dayken gittiği *Renk Sineması* anılarını şiirlerine aktarır. Genellikle yaz aylarında film seyrettiği bu sinemaları, düşsel yolculuğun mekânları olarak değerlendirir. Söz konusu sinemalar ile ilgili en ince ayrıntıyı bile şiirlerinde anlatmaya özen gösterir:

*Çarşı içinde*

*Her harfi ayrı renkte yazılmış*

*"Renk" Sineması*

*oysa siyah-beyaz filmler zamanı*

*bu تنها özlem (YS: 90)*

Şair çocukluğunun geçtiği Mardin'e ayrı önem verir. Mimariden tarihî dokuya, halkın günlük yaşamından giyimine kadar çocukluğunun Mardin'i ile ilgili hemen hemen her şeyi şiirin konusu yapar. Mesela *Bazı Yazlar Uzaktan Geçer*



kitabındaki *El radyosu* şiirinde Mardin’de sokak boyunca gençlerin radyoyu kulağına dayayıp futbol maçını dinlemesini anlatır:

*Kornerde durdu zaman*

*kulağına yapıştırdığı el radyosunda*

*taşrada*

*yıllar önceydi*

*top döndüğünde kornerden*

*yıllar sonra taşradan uzaktaydı (BYUG: 19)*

Murathan Mungan, gençlik yıllarında tanınan birisi olabilmek için ve ailesi ile yaşadığı problemlerin baskısından kurtulabilmek için Mardin’den çıkmak ister. Fakat İstanbul ve Ankara gibi metropollerde istediği ünü yakalamasına rağmen çocukluğunun geçtiği yerin farklı bir değerinin olduğunu anlar. Nitekim Mardin’i ve Mardin ile ilgili konuları hemen hemen bütün eserlerinde işler. Şairin, eserlerinde iki de bir bu tarihî şehre dönmesini çocukluğuna dönmek istemesiyle açıklayabiliriz.

#### **3.5.4. Aşk ve Cinsellik**

Şiirlerinde belirli bir kişiyle yaşadığı aşktan ziyade aşkın felsefesini anlatmaya çalışan Mungan, aşkı varoluşun bir parçası olarak görür. Hatta birisi için yazdığı aşk şiirinin olmadığını şu şekilde anlatır: “Ben bütün aşk şiirlerini, bazen içini birinin doldurduğunu sandığım boş bir surete yazdım” (HMD: 120). Şiir gibi aşkın da tarifsiz olduğunu düşünen şaire göre aşk, ruh ve bedenle birlikte tadılır. Aşk ile ilgili görüşlerini mensur şiir şeklinde parçaların da bulunduğu *Aşkın Cep Defteri* adlı kitabında bir araya getirir. Onun bu kitapta aşk hakkında dile getirdiği düşüncelerinin şiirlerindeki aşk teması ile paralellik gösterdiği gözlemlenir. Ona göre aşk hem ideolojidir hem de anarşidir (ACD: 140). Bu yüzden aşkta herkesin kabul ettiği kurallar değil, kişisel arzuların kuralları geçerlidir:

*Aşk Esansı: Safkan koku*

*Kendi kendine işliyor arzunun karanlık kuralı (MT: 33)*

Bu evrende yalnız başına olduğunu düşünen şair, aşk adamı olarak doğduğunu söyler. Kimi şiirlerinde aşkı tensel bir olgu olarak değerlendirirken kimi şiirlerinde ise aşkın ruhtar arasında gerçekleştiğini belirtir:

*beden dediğin aşka vesile*

*insan ruhlara âşık olur*

*sevdikçe başkasını*

*kendini bulur (ED: 9)*

Mungan, yerleşik değerlerin birçok konuda olduğu gibi bireyin aşkı yaşamasında da katı kurallar dayattığına inanır. Yaşadığımız coğrafyada öteden beri sevgililerin birbirlerine açılmadıklarını ve bunun sonucunda çevreleriyle problem yaşadıklarını söyler. Birçok konuda olduğu gibi aşk konusunda da marjinal davranır. O, sadece tek bir kişiye aşık olma niyetinde değildir, her köşe başında yeni bir aşk bularak yaygın aşk anlayışını değiştirmeye kalkışır:

*her durakta ölümsüz bir aşk edineceğim*

*bir bakıştan, bir duruştan (MDM: 32)*

Şair, delilikle aşkın aynı anlama geldiği düşünür. Çoğu kere gerçekten, dış dünyadan kopmak için aşka sığındığını dile getirir. Hayata, dünyaya karşı açık tutmaya çalıştığı algılarının aşıkken kör olduğunu belirtir. Aşk duygusunu bu denli içselleştirmesine rağmen şiirlerinin hiçbirinde aşık olduğu kişi ile ilgili herhangi bir isim telaffuz etmez. Bu da akıllara şairin somut bir varlıktan ziyade hayali birine karşı aşk yaşadığı fikrini uyandırabilir. Normal koşullarda aşk, bir kişinin birisine duyduğu yoğun ilgidir veya iki kişi arasında karşılık duygu alışverişi ile gerçekleşen bir durumdur. Taraflar, sevdiklerinin varlığı ile mutlu olur, bu dünyada yalnız olmadıklarını anlarlar. Oysaki Mungan, aşkı en büyük yalnızlık olarak görür:

*Aşk yalnız bir operadır, biliyordum: Operada bir gece*

*uyudum, hiç uyanmadım (YG: 26)*

*Mürekkep Balığı* kitabındaki *Cam Yaz* şiirinde aşkı yalnız yaşadığını daha açık bir ifade ile dile getirir:

*Aşk adı altında yıllarca tek kale top oynadım* (MB: 13)

Aşk, şair için diğer insanlardan uzaklaşmanın en iyi yoludur. Bu yüzden aşkı anlattığı mısralarda yalnızlık, kaçış, uzaklaşma, yabancılaşma gibi konulara da sürekli değindiği görülür:

*kaç aşktan oluşmuş bir şeydi aşk*

*her sevgiliyle biraz daha*

*biraz daha sizden saklı eskidim* (MDM: 30)

Aşk için kızıl külah giydiğini söyleyen Mungan'ın cinsellik temasını işlediği şiirlerinde bedene, tene ve şehvete indirgenmiş ilişkilerin öne çıktığı görülür. Yaşadığımız coğrafyada en büyük sosyal problemlerden birinin cinsellik olduğunu düşünen şair, sadece şiirlerinde değil, diğer eserlerinde de bu problemi dile getirmiştir. Cinselliğin ve aşkın sadece zıt cinsler arasında yaşanmasını ilkelik olarak telakki eder. Bundan ötürü eserlerinde yaygın değerlerle çelişen bir cinsel söylem geliştirir. Eş cinselliği ile övündüğünü her seferde dile getirmesiyle birlikte birçok şiirinde eş cinsel ilişkileri kutsayarak anlatır. Türk şiirinde Mungan, kadar eş cinsel ilişkiyi açık bir şekilde anlatan başka bir şaire rastlamak mümkün değildir. Hatta bütün aşk şiirlerinin altında eş cinsel ilişkiye doğrudan veya dolaylı yollar ile göndermede bulunan şair, cinselliğe değinirken yaygın aşk algısının da dışına çıkar. Türkiye'de kendisini eleştiren birçok kişinin asıl hedefinin eş cinselliği olduğuna inanır. Ona göre çoğu eleştirmen eş cinsel oluşuna doğrudan saldıramadığından sanat ve siyasal konular üzerinden kendisine karşı tavır alırlar. Homofobiklerin saldırılarına maruz kalan eş cinsellerin toplumda ciddi gerilimler yaşadığını gözlemleyen şair, homofobinin dünyanın en tehlikeli davranışı olduğu kanaatindedir. Bu tehlikeli davranışı, sanatı yoluyla korumaya çalıştığını belirtir. Şiirlerine genel olarak bakıldığında eş cinselliği, entelektüel bir zemine oturtmak ve politik bir bilinç düzeyine ulaştırmak amacıyla konu edindiği görülür. Eş cinselliği tema olarak işlemesi hakkında şunları dile getirir:

Kimi şiiirlerimde, yazılarımda andığım eş cinsel aşkı bir biçimde kutsayan Cemali tarikatı, dünyevi tutkuyla tanrısal olanı bütünleyen bir anlayışı adeta bir inanç haline getirir. Hristiyan kültüründe önemli bir yer tutan Tapınak Şövalyeleri ve Balkan Hristiyanlığında etkin bir tarikat olan Bogomiller ve Katharlar bu konuda ilginç örneklerdir (227S: 157).

Şair, eş cinselliği korkusuzca anlatan isimlerin büyük bir atılım yaptıklarına inanır. Eş cinselliği olumlu gören tarikatları ve edebiyatçıları takip ederek cinsel kimliğini yazının malzemesi haline getirir. Cinsel kimliklerin mücadele sonucunda elde edilmesi gerektiğini düşünür. Ona göre politik bir mücadele ile kazanılmamış olan her hak gibi cinsel kimlikler de, herhangi bir toplumsal çalkantıda dağılır gider. Şair, kendisi gibi eş cinsel olanların daima mücadele etmeleri gerektiğini söyleyerek Türkiye’de henüz yeterince hak elde etmediklerini hatırlatır.

Mungan’ın eş cinsellik hakkındaki düşünceleri dikkate alındığında, eserlerinde eş cinsel ilişkiyi sıkça işlemesindeki asıl amacının, toplumda var olan eş cinsellik algısını değiştirmek olduğu söylenebilir. Erkeği ve kadını belirli kalıplara göre biçimlendiren toplumsal anlayışlar, cinsel kimliklerin sınırlarını da çizerler. Şair, şiirlerinde geliştirdiği cinsel söylem ile bu sınırların ötesine geçer, yaygın cinsel algıyı ters yüz eder. *Oyunlar İntiharlar Şarkılar* kitabındaki *Hey Joe!* şiirinde eş cinsel ilişkiyi pornografik biçimde anlatır:

*ben seni en çok dizlerin titrerken sevdim Joe*  
*yer sarsılıyordu ağzımda bir yanardağ patlarken*  
*gövdeyi aşıyordu varlığımızdaki derinlik*  
*yeniden bedenleniyorduk sanki yaşarken*  
*karşı koyamıyordu sana kardeşlikle bağlanmış bileklerim*  
*meşin kemerinin anısı hâlâ ürpertiyor kalçalarımı*  
*ağzımda unuttun erkekliğin sütünü*  
*bak zaman köpürtüyor yeniden (OİŞ: 89)*

Son dönem Türk şiirinde cinsellik konusunu anarşik bir biçimde işleyen şairlere rastlansa da, Mungan gibi yaşadığı eş cinsel ilişkiyi bu denli müstehcen

şekilde anlatan başka bir şair yoktur. Metal şairi, yaşadığı eş cinsel deneyimi estetize ederek sunar. Cinselliği fizyolojik bir ihtiyaç olarak değerlendirmeyerek adeta varoluşunun gerçekleştiği düzlemmiş gibi anlatır. Söz konusu anlatım, şiir değil de müstehcen bir film ile karşı karşıya kalındığı izlenimini verir. Postmodern çağın pornografi kültürünü sıradanlaştırmasının ve yaşama biçimi haline getirmesinin, şairin bu türden anlatımlara başvurmasında etkili olduğu düşünülebilir. Baudrillard, yaşadığımız çağda cinselliğin, tarihin hiçbir döneminde hayatın merkezine bu denli yer almadığını şu şekilde anlatır:

Her yerde “cinselliğin patlaması”, “erotizmin tırmanması” söz konusu. Cinsellik, kitle iletişiminin tüm anlam alanlarını gösterisel bir biçimde üst-belirleyen tüketim toplumunun “ilk sayfalarındaki konu”su haline geldi. Görmeyi ve dinlenmeyi gerektiren her şey cinsel bir tını aldı. Tüketilmesi gereken her şey cinsel teşhir peşinde. Aynı zamandan elbette tüketime sunulan cinselliğin kendisi. Söz konusu olan bir kez daha, gençlik ve başkaldırı, kadın ve cinsellik konusunda işaret ettiğimiz işlemin aynısıdır (Baudrillard, 2012: 169).

Müstehcenliğin teşhir malzemesi olarak kullanılması, dünyada mahrem denilen hiçbir şeyin kalmamasına sebep olur. Baudrillard’ın düşüncesi dikkate alındığında insanların daha fazla tüketime alıştırılması için hayatın her alanı pornografik çağrışımlarla donatılmaktadır. Tüketim toplumunda, insanlar metalar aracılığıyla baştan çıkarılırlar. Pazarlamacılar tarafından insanların cinsel hazlarını tetikleyecek görüntüler, imajlar, söylemler geliştirilir. Postmodernistler her ne kadar cinselliğin politik özgürleşmeye uğradığını iddia etseler de, çağımızda kitlelerin tüketime alıştırılmasında cinsel esaret başta gelmektedir. Her an her yerde cinsel imgelerle karşılaşan insanlar, mahremiyet duygularını zamanla kaybederler ve mahrem kalması gereken birçok şeyi, cinsel özgürlük adı altında ayan beyan teşhir ederler. Mungan, cinsel imajların bombardımanı altında kalan çağımız insanının kaybolan mahremiyetini dışa vurmaktır. Şair, özgürlüğün anahtar kavrama dönüştüğü günümüzde en mahrem ilişkiyi şiirin konusu yaparak özgürlük rüzgârına kapılır. Cinselliği salt fizyolojik ihtiyaç olarak anlatmak yerine anarşik bir olay olarak dile getirir. Birçok şiirinde yaygın cinsel söylemi yıkmaya çalışırken en uç örnekleri verir:

*görünmez atlarıyla uzaklaşıyordun*

*erkekliğin sütünü bıraktığın*

*tuzlu dudaklarım*

*ardından bu şiiri mırıldanıyordu sana (OY: 110)*

Mungan'a göre Türkiye'de cinsel kimlikler karanlıkta yaşanmaktadır. Eş cinsel olmayı bir yaşam biçimi olarak gören şair, cinsel kimliğin sadece cinsel edimle elde edilmeyeceğini belirtir. Eş cinsel olan birinin kimliğini sağlama alması için bir politikasının olması gerekir. Bu politika eş cinsel olmanın rezil olmak ile eş anlama geldiği Türkiye'de gereklidir (SB: 240). Şairin, Türkiye gibi muhafazakâr insanların çoğunlukta olduğu bir ülkede eş cinselliği konu olarak işleme, radikal bir kalkışma olarak değerlendirilebilir. Sanattın ahlakî bir misyonunun olmadığını söyleyen şairin, anlattığı şeylerin toplum tarafından ahlaksızlık olarak görülmesiyle ilgili endişesi bulunmaz. Ona göre çağımız özgürlük çağıdır ve her alanda olduğu gibi cinselliğinde özgürce yaşanması, anlatılması gerekir.

Cinsel ilişki esasında fizyolojik bir ihtiyaçtır ve bedene bağlıdır. Her türlü fizyolojik ihtiyaç gibi cinsel ihtiyaçlar da sağlıklı doyurulmadıklarında kişide birtakım sapmalara neden olabilir. Mazoşizm bu türden sapsmalardan biridir. Theodor Reike, pasif doğa, iktidarsızlık duygusu ve başka bir kişiye boyun eğmenin verdiği cinsel hazzın mazoşizme yol açtığını belirtir (Reike, 2006: 231). Mungan, eş cinsel ilişkiyi anlatmakla kalmaz, mazoşist biçimde yaşadığı cinsel ilişkiyi de şiirine konu yapar. Onda mazoşist eğilimlerin doğmasının asıl nedeni, cinselliği anarşizm düzeyinde yaşamak istemesiyle ilgili olduğu söylenebilir. Anarşist cinsellik, şairin dünya görüşüne göre çağa, toplumsal değerlere ve her türlü cinsel baskılara verilen bir cevaptır.

İncelediğimiz şiir kitaplarında, şairin gençlik yıllarında yaşadığı eş cinsel ilişkiden son dönemlerde cinselliğe yaklaşımına kadar birçok konuya değindiği görülür. *Mırıldandıklarım*'daki *Jaguar* şiirinde, gençlik yıllarında yaşadığı ilk cinsel ilişkiye göndermede bulunur:

*jaguarı uyandırılmamış ne çok masum sevmiştim*

*Ne kadar çok sevişmiştim*

*Beni sevdikçe kendini tanıyan*

*Benimle seviştikçe bedenini yurtsayan*

*ne çok anı edinmiştim (MDM: 39)*

*Harita Metod Defteri*'nde anlatıldığına göre şairin ilk aşkı aynı zamanda ilk eş cinsel ilişkisidir. Söz konusu şiirde ismi geçen Naim adındaki kişi on altı yaşındadır, şair ise on beş yaşındadır. Hayalindeki sevgili olmasa da cinselliği onunla tanır. Ergenliğe ilk adım attığı yıllarda, toplum tarafından tasvip edilmeyen şekilde cinsellikle tanışması Mungan'ın yasaklanan konulara daha fazla ilgi duymasını tetiklemiştir. Söz konusu cinsel ilişki hakkında şair şunları dile getirir:

Çok gençtik, cinselliği, bedenimizi ilk kez keşfetmenin baş döndüren heyecanını, yasağın büyüsünü yaşıyorduk, bizim evin uygun olmadığı zamanlar biz de akşam saatlerinde abbaralarda, gözden uzak sokak kuytularında kaçamak sevişmeye başladık (HMD: 322).

Naim ile ilişkisi birkaç yıl sürer. Şair ailesiyle Mardin'den Urfa'ya gidince bu ilişki kesintiye uğrar. Sevgilisiyle mektuplaşarak ilişkisini sürdürmeye çalışsa da, üvey annesinin, mektuplarını okuması üzerine gizlediği eş cinselliği gün yüzüne çıkar. Büyük bir hayal kırıklığı yaşamasına rağmen, yine de Naim ile buluşmaya niyetlenir. Fakat Naim kendisiyle görüşmemesini isteyerek onu terk eder. İlk aşkı ve ilk cinsel ilişkisini kırgınlık ve utanç içerisinde yaşayan şair, adeta şiirlerinde geliştirdiği cinsel söylem ile bu utançtan ve kırgınlıktan kurtulmaya çalışır. Geliştirdiği yeni anlatım yolları ile geleneksel aşk söylemlerini bile dönüştürür. Söz gelimi bir kadın ve bir erkekten oluşan aşk hikâyelerinin başlığını iki erkekten oluşturmaya kalkışır. *Sahtiyan*'daki *Ahmet ile Murathan* şiirini Ferhat ile Şirin, Leyla ile Mecnun gibi aşk hikâyelerinde somutlaşan yaygın cinsel söylemi yıkmak için yazdığı ileri sürülebilir. Nitekim bu şiirde güçlü bir eş cinsel söylemin var olduğu görülür:

*ve uyanarak her gece yatağımın içinde*

*uyanarak hırçın pusatlarına söz geçiren ellerinle*

*değişerek aynalı büyülerin çoğalttığı şehvetle*

*akıyorum geceden...ellerinden*  
*ellerin..ah ellerin bir eylemdi gecede (...)*  
*bir kırık su testisi murathan*  
*bir kırık su sesi ahmedî (STN: 35)*

Mungan'da aşk teması işlenirken bir şekilde cinsellik konusuna da temas edildiği gözlemlenir. Eş cinsel aşkı işlerken şair, tene ve bedene temas etmeden duramaz. Eş cinsel ilişkinin aşk duygusu çerçevesinde işlenmesi, pekâlâ mümkün olmasına rağmen şair, cinsel organları çağrıştıran imgelere değinmeden edemez. Ondaki aşk duygusu, ruhla bağlantılı olsa da bedende meydana gelen ve cinsel ilişkide sonuçlanan süreçten başka bir şey değildir. Hatta kimi zaman dış dünyadaki unsurlar da yaşadığı cinsel ilişkiye dâhil olur. Mesela *Mürekkep Balığı* kitabındaki *Şebeke* şiirinde, sevgilisine ait eşyaları kullanarak haz alır ve şiirin sonundaki *şimdi tenini benimle değiştirmeye geldi sıra* (MB: 56) diyerek sevgilisinin bedeniyle bütünleşmeyi arzular. *Erkekler İçin Divan* kitabındaki *alevî ve ali* şiirinde ise eş cinsel ilişkiyi adeta bir ayine dönüştürür:

*cem gibi ayin gibi al beni*  
*ya bırak Allah 'ın yokluğuna*  
*tül gibi dağılıp kaybolayım*  
*Ali aşkına... (ED: 31)*

Postmodern çağda, hiçbir şeyin artık mahrem sayılmaması, Mungan'ın şiirlerinde cinselliği bütün çıplaklığıyla anlatmasını etkilediği düşünülebilir. Nitekim bir müstehcen film yıldızından söz ederken postmodern çağda artık her şeyin yazının konusu olabileceğini ima eder (M6D: 127). Bundan dolayı şiirlerinde cinsel ilişkiyi çağrıştıracak her türden ifadeye yer verir:

*avuçlarımın mağarasında bir boğa artakalmış*  
*okşadığım duvarlardan*  
*ve tutanaklarımın güneş alan kuyusu*



*bir boğanın alnında açtığım kapanmaz yağmurlardan (STN:80)*

Boğa, yılan, jaguar, kaplan gibi ifadelerini sürekli erkek cinsel organını hatırlatacak biçimde kullanan şair, bu yolla şiirde her şeyin konu olabileceğini gösterir. Neredeyse erkek bedeninin her yerini erotikleştirip şiir metnine yerleştirerek mahremiyetin bütün sınırlarını ortadan kaldırır. Erkek bedenine duyduğu merak bu kadar yoğun olmasına karşın şiirlerinde, neredeyse kadın bedenini çağrıştıracak hiçbir ifade kullanmaz. Onun şiirlerinde kadınların cinsiyet özellikleri neredeyse hiç işlenmez. Şiirinin ana damarlarından birinin cinsellik olmasına karşın Mungan'ın kadına bu kadar uzak durmasını eş cinsel olmasıyla açıklamak mümkündür. *Sahtiyani, Omayra, Yaz Geçer, Erkekler İçin Divan, Mırıldandıklarım ve Metal* kitaplarında yoğun olarak cinsellik konusuna değinen şair, son kitaplarına doğru yaşlanmasına bağlı olarak cinsel söylemden giderek uzaklaşır. En son çıkarttığı şiir kitabı olan *Gelecek*'te cinsellikten uzaklaştığını şöyle anlatır:

*beni bir arada tutan kimya*

*bakıyorum cinselliğin ışığı eskisi gibi ısıtmıyor beni*

*öldüğümü orada anlıyorum (G: 110)*

2010'da *Gelecek* kitabını bastırırken elli beş yaşında olan Mungan, yaşlanmasının da etkisiyle, varoluşunun merkezine yerleştiği cinsellikten uzaklaşmaya başlar. İleride yazacağı şiirlerinde cinselliği daha az işleyeceğini şimdiden kestirmek zor değildir. Nitekim 2016'da çıkardığı *Solak Defterler* kitabında bulunan yakın tarihli şiirlerinde cinsel söylemin iyice geriye itildiği görülür.

Mungan'ın eserlerinde, eş cinsel ilişkilerin aşırı derece müstehcen biçimde anlatılmasının postmodern sanat estetiğiyle yakından ilişkili olduğu ileri sürülebilir. Damla Almasulu'nun söylediği üzere postmodern olan ifşa eder, gizli hiçbir şey bırakmaz. En gizli yerde olanı, kutsal olanı, ayrıcalıklı olanı, simgesel olanı, en mahrem olanı sıkılmadan, utanmadan anlatır (Almasulu, 2008: 302). Gerçekten Mungan, eleştirileceğini bildiği halde toplumun büyük bir kesimi tarafından mahrem kalması gereken konuları şiirlerinde işler. Söz konusu tutumu bir tür popülizm olarak

da değerlendirmek mümkündür. Çünkü eş cinselliği savunurken marjinal olduğunu ve farklı olduğunun reklamını da yapmaktadır.

### 3.5.5. Yolculuk ve Kaçış

İnsan varoluşu esasında bir yolculuğa benzetilir. Doğum ile başlayan dünya hayatı, ölüm olayına kadar sürecek bir yolculuk olarak değerlendirilebilir. Çok eskiden beri yolculuk teması edebiyatta işlenmektedir. Dünya edebiyatının en önemli destanlarından biri olan *Odysseus* destanı yolculuk teması etrafında kurgulanmıştır. Doğu edebiyatının önemli anlatılarından olan *Binbir Gece Masalları*'nda da yolculuğa çıkan kahramanlara rastlamak mümkündür. Yine Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk* mesnevisinde, mürşidin *insan-ı kâmil* mertebesine ulaşmak için yolculuğunun alegorik işlenmesi bu noktada dikkat çekicidir. Geleneksel anlatılarda yolculuk esnasında kahraman sınanır ve yolculuğun sonunda tekâmül eder. Yolculuk, bu anlatılarda kişinin kendi hakikatinin farkına varması için gerekli bir unsurdur.

Modern insan, geçmiş ile gelecek arasında sıkıştığı için modernistler eserlerinde, geçmişin baskıları ile geleceğin belirsizliği karşısında *şimdide* tutunmaya çalışan bireyleri işlerler. Postmodernistler ise postmodern durumda *anlık* yaşantılara fazla değer verilmesinin, insan fitratına aykırı olduğunu düşünerek halk hikâyelerinde veya tasavvuftaki gibi bir yolculuğa çıkarlar. Birçok sanatçı, geleceğin belirsizliği ve yaşanan zamanın tat vermemesinden dolayı bilinçaltına veya çocukluğa yönelir.

Yolculuğa çıkmanın fantastik yönü de vardır. Modernler yeni yerler ve yeni medeniyetler keşfetmek, dünyaya hâkim olmak için yolculuğa çıkarlar. *Don Kişot*, *Güliverin Seyahatleri*, *Candide* gibi modern edebiyatın önde gelen eserlerinde kahramanlar buldukları yerden başka yere giderek roman boyunca dolaşırlar. Modernistlerin yolculuğu modernlerinkinden farklı olarak çocukluğa veya şehrin caddelerine doğrudur. Postmodernistlerin yolculuğu ise çok yönlüdür. Geçmişe, geleceğe, şehrin caddelerine, bilinçaltına, çocukluğa veya ütöpik bir beldeye doğru olabilir. Esasında postmodernistlerin yolculuğa çıkışları da modernistlerin yolculuğu gibi bir tür kaçıştır. Zaten onlar da modernistler gibi kendilerini yeryüzünde

sürgündeymiş gibi hissederler ve dış çevrenin tazyiki altında bir nebze kurtulabilmek için kimi zaman düşsel yolculuğa, kimi zaman gerçek yolculuğa çıkarlar.

Murathan Mungan'ın şiirlerinde bulunduğu ortamda ruhu daralan, bu yüzden bir yerlere doğru gitmek isteyen öznenin varlığı gözlemlenir. Şair, her seferinde Mardin'in kimliği üzerinde ciddi etki bıraktığını dile getirmesine rağmen bütünüyle Mardin'e bağlı olmadığını da ifade eder. Daha çocukken taşrada bulunmanın kendisi için büyük bir tehlike olduğunu fark eder. Taşrada kalırsa varoluşunu tamamlayamayacağını düşündüğü için merkeze doğru yola çıkması gerektiğini anlar:

Biliyorum, Mardin'de olduğum ve kaldığım sürece, ne yaparsam yapayım, ben, hep İsmail Mungan'ın oğluydum. Başka bir şey olma şansım da yoktu. Erken yaşlarınızda övünç kaynağınız olan şey, bir süre sonra varlığınızı kısıtlayan, altında ezilmeye başladığınız bir yük olmaya başlıyor. Mardin'de İsmail Mungan'ın oğlu olmaktan, ancak Türkiye'nin Murathan Mungan'ı olarak kurtulabilirdim (PC: 92).

Mungan, Mardin'i, gelecekte olmak istediği kişinin önünde büyük bir engel olarak görür. Masal kahramanları gibi bir şeylere ulaşabilmek için bulunduğu yerden ayrılmayı düşünür. Nitekim Ankara ve daha sonra İstanbul'a yerleşmesi sanatının şekillenmesinde önemli rol oynar. Düşünüldüğünün aksine Mardin'e saplanıp kalmamıştır. Hatta kendisini dünyaya açılmış bir Mardinli olarak görür. Sanat faaliyetini ise yeryüzünde çıktığı yolculuğun dini olarak değerlendirir:

Ben sanatı bir çeşit din gibi yaşıyorum. Şu gezegendeki yolculuğum sırasında ruhumun tekâmülü için gereken bir din. Bu yüzden de sanatı bir iyilik yolu, bir iyileştirme yolu olarak almıyorum, hayatta olduğu gibi, sanatta da diri bir dikkat göstererek, kötülükle, şeytani olanla yüzleşmekten kaçınmadan, bunların etrafında yaratılmaya çalışılan mitolojilerin fiyakasına kapılmadan, aklımın ve ruhumun tımarına çalışıyorum (BKD: 22).

Sanata ruhu kötülüklerden arındıran faaliyet olarak bakan geleneksel görüşlerin aksine şair, sanatı bir din olarak görür. Sanat dini, hayat denilen yolculukta kişinin tekâmül etmesine yarar. Ruhun tekâmül edebilmesi için de beden ile birlikte yolculuğa çıkması gerekir. Söz konusu yolculuk gerçek yolculuk olabileceği gibi düşsel de olabilir. Şair, tekâmül etmek istediği için ruhen ve bedenen bir yere

bağlanmak istemez, bu yüzden daima hareket halindedir. Yolculuğa çıkmayı, uzaktaki menzile varmayı yaşama biçimi olarak görür:

*bende ilerliyor*

*yürüdüğüm yollar*

*yükseltiyor beni*

*varmam gereken yere (ET: 185)*

Şairin bulunduğu yeri terk etmesinde kendisini sürgün edilmiş hissetmesinin etkisi vardır. Fakat sürgünlükten kurtulmak mümkün görünmediği için yeryüzünün her yeri onun için harici mekândır:

*Her yer 'harici mekân' kendine sürgün edilmiş birine yeryüzü cehenneminde; Bu yüzden ölmeye giderken bile parmağı dünyanın şakağına dayadığı alıcının tetiğinde (YS: 59).*

Kendisini yersiz yurtsuz biri olarak gören Mungan, varoluşunun hakikatini öğrenmek için uzun bir yolculuğa çıktığını ifade eder. Vardığı yerde bugüne kadar birlikte yaşamaya mecbur kaldığı yanılısamların olduğunu öğrenecektir:

*önce mi sürgündüm, sonra mı yurttaş*

*her ikilem anayurdum, anadilim kekeme*

*varmak için yanılısamanın gerçeğine*

*uzun bir yolculuktu, vardım*

*sözlüğümün doğusuna düşüyor şimdi*

*o fildişi kule (MDM: 47)*

Şair, bir yerlere varır fakat vardığı yerin neresi olduğu hakkında net bilgiler vermez. *Sözlüğümün doğusu* ifadesinden Mardin'den söz ettiği düşünülebilir, ama zaten kendisi olabilmek için Mardin'den çıkmak istediğini sıkça dile getirir. *Mırıldandıklarım* kitabındaki *Öteki Mithosu* şiirinde yolculukların hiçbir yere varmadığını şu şekilde anlatır:

*aynada portre, mithosta serüven, ötekinde giz*

*saklı dururken*

*yolculuklar taşımaz sizi hiçbir yere*

*Bunu çok önceleri öğrenmeliydiniz (MDM: 53)*

Belirsizlik, kaos gibi durumları eserlerinde sürekli dile getiren postmodernistler, yola çıkarken bir yerlere ulaşma amacıyla değiller. Çünkü evrende belirsizliğin ve kaosun ulaştıkları yerde de var olduğunu bildikleri için daima hareket halinde olmayı arzularlar. Geleneksel anlatılarda yolculuğun sonunda, kahraman bir problemi çözer veya ruhen tekâmül eder. Oysaki postmodern anlatılardaki yolculukların sonunda kahraman her zaman problemi çözmez. Mungan, Mardin'den yola çıkarken Türkiye'nin tanıdığı biri olma amacını taşır. Uzun yıllar sonra bu amacını gerçekleştirmesine rağmen şiirlerinden anlaşıldığı üzere yolculuğa devam etmektedir. Onun mekân değiştirirken hiçbir netice alamadığı gözlemlenir:

*kordan küle*

*nereye gidersek gidelim*

*mesafeleri tanımladıkça*

*doğu ya da coğrafya*

*kaç hayat iyileşir*

*içinde kaybolduğu yolculuk yaralarından*

*yol aldıkça*

*kendindeki taşra, تنها (ET: 168)*

Mungan, hayattan kovulduğunu ve yalnız başına bırakıldığını düşünür. İçinde biriken öfkeyi dindirecek bir yer ararken çevresinden tiksindiği de olur. Kimi zaman da korktuğu için kaçtığını dile getirir. Kaçarken yine umutsuzdur, çünkü yolculuğunun sonunda bir yere varacağını düşünmemektedir:

*korktum ve kaçtım alabildiğine*

*kara saplanmış trenlerin yolcusu olmaktan (...)*

*oysa hiçbir yolculuk taşııyordu beni hiçbir yere*

*başka yolcular değildi bekletilen, yolcular başkalaşıyordu (BG: 15)*

Bazı şiirlerinde ise yaşadığı bütün olumsuzluklara rağmen mutlu olabileceği yerlerin var olduğu umudunu kaybetmez. Özellikle dağ, orman gibi mekânlara doğru hareket ederek içinde bulunduğu ortamdan kurtulabileceğini ümit eder:

*Çıktığım dağlar küllenirdi içimde*

*sessiz, serin sulara inerdim*

*ceylanlardan önce (OY: 87)*

Bir kent şairi olmasına rağmen Mungan; dağ, orman, çöl gibi ıssızlığı, kaçıışı, yalnızlığı çağrıştıran mekânlardan söz etmeyi sever. Dağ, orman, çöl gibi yerlerde benliği ile baş başa kaldığını düşünür ve bu yerlerin ıssızlığında kendi varoluşunu anlamaya çalışır. Daima uzak diyarların cazibesine kapılmasında, bulunduğu ortamın onu ruhen sıkıştırmasının etkisi vardır. Nitekim kent karmaşasından, kalabalıklardan kaçarak huzurlu bir sessizlik aradığını şöyle dile getirir:

*Güneşli meydanların huzurlu sessizliği*

*Kendim için artık bir pus arıyorum (MB: 17)*

Büyük kente ünlü olmak için gelen şair, buranın sanıldığı gibi güzel bir yer olmadığını öğrenir. Daha sonra bir vakitler kaçtığı taşraya özlem duymaya başlar. Dağ, çöl, orman gibi yerler aslında şairin bilinçaltına yerleşmiş olan taşralılıkla yakından ilişkilidir. Söz konusu yerlerde çocukluğuna ait izler bulduğundan şair, içinde bulunduğu yaştan geriye doğru gitmeye çalışır:

*çocukluğumun değnekten atına binip uzaklaşıyorum senden*

*benden kopup gidiyor nehre kaptırdığım bedenimin yeri (TSS: 17)*

Kimi şiir kitaplarında kent, teknoloji, medeniyet ile bütünleştiği gözlemlenen Mungan, bazı şiirlerinde ise kenti, medeniyeti tehlikeli bulur ve insanın onlardan kaçıp kurtulması gerektiğini dilendirir. *Metal*, *İkinci Hayvan*, *Gelecek* kitaplarında kent insanını anlatırken *Kum Saati*, *Sahtiyan* ve *Dağ* kitabında okuyucuyu başka bir

atmosfere sürükler. Kitapları arasında tema olarak ciddi farklılıkların olması, şairin aslında bir yere tutunamadığını ve bir yerden tam olarak kopamadığını da gösterir. Mezopotamya'dan veya Ortadoğu'dan dünyaya doğru açıldığını dile getirmesine karşın Batı'yı da belli açılardan benimsediği gözlemlenir. *Dağ* kitabında okuyucunun değişik diyarlara sürüklediğini söyleyen Orhan Kahyaoğlu, şiirlerde görülen mekân farklılıklarının şairin yaşadığı gerilimle ilgili olduğunu belirtir:

Mungan şiiri değindiğimiz coğrafyaya dair izleklerin yanında, kentli ve avangart bir şiirle de hep baş başa kaldı. Kentli hayat, hep bir humor kaynağı olarak Doğulu, mistik duyargasının içinde gezinip durdu. Aşk da, yalnızlık da, cinsellik de. Tasavvuf felsefesine dair göndermeler taşıyan şiirlerine de rastladık. Çoğu kez de Doğu-Batı gerilimini imleyen şiirlerde. Gerilim, bu şiirin, baştan beri en önemli özelliklerinden biriyken, *Dağ*, bambaşka bir dilsel ve anlamsal deryayla bizi baş başa bırakıyor. Eski kitaplarında yer yer hissedilen dervişane eda, *Dağ*'a bir bütün olarak yedirilmekte. Otuz yıldır biriktirdikleri, bir felsefi duruş olarak, *Dağ*'ı kuşatmakta. Şair, bu kitapta, gündelik hayatın çoğu kez ötesinde, ruhani yanı ağır basan bir iç yolculuğu şiirine yediyor (Kahyaoğlu, 2007).

Şair, kenti de anlatsa taşrayı da anlatsa daima yolculuğa çıkan birisinin durumuna dikkat çekmeye özen gösterir. Sessizliği, suskunluğu, yalnızlığı arzuladığı halde yerinde duramaz. Dağda, ormanda, çölde dolandığı gibi kentin sokaklarında, caddelerinde, pasajlarında, birahanelerinde de dolaşır. Buralarda kaybettiğini düşündüğü benliğini aramaya koyulur:

*vahşi siyah atlardık*

*kentin ışıklı çöllerinde kendi izini arayan (...)*

*otobüs garlarında uzun maceralar umar*

*apansız yolculuklara çıkardık (MDM: 57)*

Mungan, kentin her tarafından çimentonun aktığını görür. Binalarla çevrelenmiş kent hayatının kişiyi hapsedtiğini, bu yüzden benliğini kaybettiğini ifade eder. Ona göre kent, insan yığınlarıyla dolu olmasına karşın bir çölden farksızdır, kişi hangi yöne dönse bir duvara çarpar durur. Şair, kentin farklı yerlerine doğru yolcuğa çıksa bile kendisini bulduğu, mutlu olduğu mekâna asla varamaz. Çünkü vardığı her mekânın bir yanılsamadan ibaret olduğunu görür. Burada aslında medeniyetin sahte

bir dünya inşa etmesine de göndermede bulunduğu fark edilir. İçindeki sonsuza varma arzusunun medeniyet tarafından doyurulmadığını fark ettikçe tekrar taşraya, ormana, dağa, yönelir. Fakat yolculuğunun nereye varacağını bilmemesi ve ulaşacağı yerin belirsiz olması nedeniyle endişelidir:

*yoldan emin, yolculuğuna güven duyuyor*

*nereye gittiğini bile bilmeden*

*gidiyor*

*belki budur bana hüznün veren (ET: 177)*

Birçok şair, kentten ve kalabalıklardan kaçarken doğaya sığınır ve doğada huzur bulur. Mungan da kentten ve kalabalıklardan sıyrılmak ister ama doğaya sığınırken tedirginlikten bir türlü kurtulamaz. Huzura kavuşacağını düşündüğü dağ ve ormanda bu kez kendisine ait çılgılık sessizliği bozar. Doğada kendisini bulacağını düşünürken büsbütün benliğine yabancılaşır. Oysaki yola çıkmak onun için kendi kimliğini izini sürme anlamına gelir. Sanatçılığını da bir yolculuk olarak görür ve bu yolculukta pek çok durağa uğramasına rağmen kimseden yardım almadığını söyler. Mardin'deyken ailesinden kaçmak ister, büyük şehirdeyken ise yalnız kalabilmek için insanlardan uzaklaşmak ister.

### **3.5.6. Tarih**

Tarih sadece şiirde değil, bütün edebiyat türlerinde en fazla işlenen temalardan biridir. Geçmişteki olaylar ve kişiler edebiyat için eşsiz bir malzemedir. Edebiyatçılar genellikle resmî tarih dışında bir tarihî söylem geliştirmek istediklerinde veya geçmişin büyüğü havasına ilgi duyduklarında geçmişe başvururlar. Bir toplumun tarihi, o toplumu oluşturan bireylerin ortak belleğidir. Tarih, toplumun bütün bireylerinin ortak paydada buluşmasını ve bir arada yaşamlarını sürdürmelerini sağlayan itici güçlerdir.

Genel olarak bakıldığında edebî türler arasında daha çok roman ile tarih arasındaki ilişki üzerinde durulduğu görülür. Şiirin ise hacim olarak tarihî olayları anlatmada yetersiz kalacağı düşüncesi yaygındır. Oysaki daha roman türü ortada yokken şiir tarihî konuları işlemekteydi. Homeros, *İlyada* ve *Odyseia* destanlarını



tarihî olaylardan yola çıkarak yazmıştır. Genellikle tarihten mülhem konuları işleyen epik şiirin geçmişi, çok eskidir. Bu yüzden roman ile tarih ilişkisi hakkındaki tartışmaların hepsi aynı zamanda şiir ile tarih ilişkisi için de geçerlidir, denilebilir.

Dünya görüşleri, inançları, siyasî tercihleri farklı olsa da hemen hemen bütün edebiyatçılar eserlerinde doğrudan veya dolaylı yoldan geçmişte yaşananları anlatırlar. Söz gelimi Ziya Gökalp, şiirlerinde milli bir şuuru topluma aşlamak için İslamiyet öncesi Türklüğü konu edinirken Nazım Hikmet, Marksist ideolojiyi yayabilmek amacıyla tarihî şahsiyetleri ve olayları işler. Cumhuriyet döneminde birçok şair Yahya Kemal, Nazım Hikmet, Ziya Gökalp gibi isimlerin etkisiyle tarih temasına yönelir. Genellikle ideolojik ve resmî tarihin dışında bir söylem geliştiren şairler, fikirlerinin kitleler tarafından kabul edilmesine yardımcı olması için geçmişe yönelirler. Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde, tarih temasını farklı bir perspektifte işleyenler İkinci Yeniciler olmuştur. İkinci Yeni şairleri, ideolojik bir söylem ile fikirlerini yaymak ve dünya görüşlerini kabul ettirmek için tarih temasını ele almazlar. Toplumdan, modern hayattan kaçarken tarihi sığınılacak bir liman olarak görürler.

Postmodern sanat estetiğinde, tarih yeniden keşfedilir. Modernizmin yok saydığı veya üzerinden atlamaya kalktığı geçmişin birçok değeri postmodernistlerin eserlerinde yeniden hayat bulur. Geçmişte yaşanan her şeye bir anlatı gözüyle bakan postmodernistler, anlatının çizgisel zamana göre kurgulanması gerektiği düşüncesine karşı çıktıkları için geçmişle farklı ilişkiler kurarlar. Modern söylemlerin tükendiğini düşündüklerinden geçmişi yararlanılacak eşsiz bir kaynak olarak görürler. Şimdinin geçmişe, geçmişin şimdije eklendiği bir zaman anlayışını benimseyerek tarihe olup bitmiş olaylar dizisi olarak yaklaşmazlar.

Murathan Mungan'ın şiirlerinde tarih teması önemli yer tutar. Şiirlerinin arka planında tarihî olaylara ve kişilere göndermede bulunduğu gibi bazı şiirlerinde doğrudan tarih konusunu da işler. Şiirlerindeki tarih temasını nasıl işlediğinin anlaşılabilmesi için onun zaman algısına yakından bakmak gerekir. Şair, zaman denilen mefhumun *şimdiden* ibaret olduğunu düşünmesine rağmen geçmiş ile geleceğin *şimdinin* içinde biçimlendiğine inanır (HA: 81). O da postmodernistler gibi çizgisel bir zaman anlayışını reddederek zamanın kişiden bağımsız var

olamayacağına inanır. Bu yüzden tarihi, salt geçmişte yaşanan olaylar yığını olarak görmez, her an şimdide kendini tekrar eden bir olgu olarak görür. Ona göre geçmiş, sanatçı için gizemli konuları içinde barındırır. Özellikle postmodernistlerin gülün adı, kutsal kase, kayıp kitap, mimarın kafatası gibi aydınlatılmamış konulara değinmelerinin, tarihin henüz aydınlatılmamış yönlerine dikkat çekmek istemeleriyle ilgili olduğunu söyler (227S: 144).

Mungan, tarihî olayları ve kişileri anlatmanın geleneği sürdürmek anlamına gelmediğini belirtir. Tarihi faydalanılması gereken büyük bir malzeme olarak görür. Özellikle ulusal ve dinsel gelenekten faydalanmanın tek ve mutlak ölçüt olarak dayatılmaya çalışıldığı günümüzde geleneğin, çıplak gözle görülmeyen diğer boyutlarına dikkat çekmeye çalıştığını ifade eder (M6D: 42). Gerçekten Mungan'ın tarihî olay ve kişilere değindiği şiirlerine bakıldığında küçük ayrıntılara veya genelin pek önemsenmediği konulara dikkatin çekildiği görülür.

Şairin, eserlerinde tarih temasının öne çıkmasında Mardin gibi tarihî dokusunu günümüze kadar koruyan bir şehirde büyümesinin etkilerinin olduğu gözlemlenir. Bu şehir hakkındaki düşünceleri şöyledir: “Mardin’de beni en çok heyecanlandıran şey, sanırım tarihin elle tutulurluğu. Şehrin dokusunun ve mimarisinin, bir gizi imleyip sonra saklaması. Zamanı elinizle tutmanıza, ona dokunmanıza olanak veren bu labirent görünüşü şehrin” (PC: 9). Çocukluğundan itibaren tarih ve zamanla kuşandığını söyleyen şair, Mardin’in fantastik ortamında tarihin gizeminin tadına varmıştır. Eserlerinde geçmişin anlatılmasının, gizemli bir yolculuk olarak görünmesinin ardında Mardin şehrinin izlerini görmek mümkündür.

Şair, geleneksel ve tarihsel konulara değinmeyi, uzun bir gurbete çıkmaya benzetir. Söz konusu gurbetin turistik seyahatten farklı olabilmesi için yazarın anlatacağı zamanın ruhunu verebilmesi gerektiğini ifade eder (SB: 133). Ona göre geçmiş yitirilmiş bir cennet gibidir, bu yüzden eserlerinde geçmişi anlatarak yitirilen bu cenneti elde etmeye çalışır. Şiirlerinde Osmanlı ve peygamberler tarihini anlattığı gibi Yunan ve Pers tarihlerini de konu edinir. Uzak ve yakın geçmiş ayırt etmeden yaşadığı zamandan bir an uzaklaşabilmek için tarihin gizemli sokaklarında dolaşır. Geçmişten söz ederken kronolojiye, resmî tarihe bağlı kalmayarak adeta anlattığı zamanın insanı olmaya çalışır. Birçok konuda olduğu gibi resmî tarih etrafında

şekillenen tarih algılarının değişmesi taraftarıdır. Ona göre tarihte anlatıldığı üzere hiç kimse suçsuz değildir, çoğu kere doğru diye yazılanlar aslında zorbalıktan başka bir şey değildir:

*tarihte kimse meşru değildir (...)*

*tarihin doğrusu diye emrolunur zorbalığın zaferi,*

*her çağın güneşi başka*

*okutur kumdaki tozdaki zamandaki yazıyı (ET: 145)*

Mungan'ın ilk şiir kitabının isminin *Osmanlıya Dair Hikâyat* olması tesadüf değildir. Şair, tarihi çok sevdiğini ve tarihle ilişkisinin en güçlü kanıtı olarak gösterdiği *Osmanlıya Dair Hikâyat*'a resmî tarihin yapamadığını, yaptığını söyler. Söz konusu kitabını tarihî bir film gibi kurguladığını belirtir (GS: 89). Bölüm başlıklarının ismini, tarihî atmosferi yansıtabilmesi için *KISSA* koyar. Kitap toplam otuz kıssadan oluşur. Şair, hikâyeye Osmanlı tarihinin kurulduğu 1299'dan başlamaz, hatta önemli tarihî şahsiyetlerle de konuya giriş yapmaz. Kronolojik tarihin dışına çıktığı gibi tarih kitaplarının pek değinmediği musikişinaslara, dansözlere, kapıkullarına, meyhanecilere dikkat çeker. Osmanlı tarihinde önemli bir olaya değinirken herkes tarafından bilinen kişilerin yanında olayın diğer şahıslarını da anlatır:

*ittihatçı memurlar*

*darbeci zabıtlar*

*ve mektepliler*

*elenerek hakiki bir zaman sarraflığından*

*doğru değerlendirilmeli Osmanlı*

*doğru değerlendirilmeli diüvel*

*çıkartılan sonuçlar görülmeli herkesçe müşahhas*

*bir denizden mutasarrıf levantenler gibi*

*karşı çıksa da*

*askeriye paşaları*

*Pera'lı komradolar*

*ve işbirlikçiler (ODH: 33)*

İttihatçı memurlar, darbeci zabıtlar, mektepliler, Levantenler, Paşalar, Peralı komradolar, işbirlikçiler gerçekleşen olayın birer failidirler. Resmî tarih sadece başı çekenleri anlatmakla yetinir. Oysaki şair, resmî tarihin görmezden geldiklerine dönerek farklı bir yol çizer. Bütün tarih gibi Osmanlı Devleti'nin de doğru değerlendirilmesi gerektiğini düşünür. Doğru değerlendirme yapmak için de geçmiş algısının değiştirilmesi gerektiğini söyler: “Tarihini sahiden Malkoçoğlu, Karaoğlan filmleri gibi bir şey sanan, geçmişinin ancak övülecek yanları kadarını bilen bir toplumda, ‘geçmişle yüzleşmek’ sözü bugün bile pek çok kişi için ruha ağır, akla zarar geliyor elbet” (HMD: 247). İnsanların geçmişi sürekli övülecek bir olaylar zinciri olarak görmesinin geçmişten ders almalarını engellediğini düşünür.

Şairin Osmanlı tarihine özel bir ilgi duymasının sebebi, Osmanlı Devleti ile kurduğu ilişki ile açıklanabilir. Mungan, Mardin’de ailesinin geçmişini araştırdığında Osmanlı Devleti zamanında yaşadıkları dağılmaları, parçalanmaları gözlemler. Bu yüzden Osmanlı tarihinin kendi için ayrı bir öneminin olduğunu şöyle açıklar:

Aile hikâyeleri büyük ölçüde o ülkenin de hikâyesi sayılır; bu yüzden Türkiye’deki pek çok ailenin dağılmaları, savrulmalar, göçler sonucu kesişen hayatı az çok Osmanlı İmparatorluğu’nun kaderini andırıldığından bu topraklarda her ailenin tarih ve coğrafya sızıları vardır. Benim bir baba iki analı ailemin her kanadının da öyle... Belki de bu nedenle her ne kadar aklımı ve ruhumu tüm dünyaya açık tutmaya çalışsam da, hep çok Osmanlı, çok Türkiyeli, çok yerli, çok buralı hissettim kendimi (HMD: 234)

Mungan, Osmanlı tarihini edebiyatta bir boşluğu doldurmak için kullanmaz. *Osmanlıya Dair Hikâyat*’ta görüldüğü üzere devletin ve toplumun soy kütüğünü çıkarmak için geçmişe yönelir. Bunu yaparken de dil ve anlatım açısından dönemin atmosferini yansıtmak için bugün yaygın dilde kullanılmayan Arapça ve Farsça kelimeleri kullanır.

Şair, ilk kitabını tarih temasına ayırmasına karşın diğer şiir kitaplarında da tarihî olaylara ve kişilere değinir. *Omayra* kitabındaki *Ölü* şiirinde, İlkçağ’da

yaşayan Urartulara ve daha eski çağlarda yaşanıldığı düşünülen Hz. Nuh'tan söz eder:

*Zulmün ve ölmün doğusunda*

*Nuh'un gemisiyle yan yana çürüyen*

*nasıl anlatsam seni bin yıl sonra aynı topraklarda ölenleri*

*zamanın boşalmış testisinin başında*

*günün adağı, akşamın huzuruyla*

*tapınaklardan dönen Urartular (OY: 86)*

Yukarıda da bahsettiğimiz üzere şair, kronolojik zamana dikkat etmeden tarihi belleğinde yer edindiği şekliyle metne aktarır. Tarihi, geçmişteki olaylara tanık olmuş gibi ve tarihî şahsiyetlerle aynı sofrada buluşmuş gibi anlatır. Onun şiirlerinde birbirinden uzak zamanlarda yaşayan kişiler ve cereyan eden olaylar yan yana gelir:

*batıktır omuzları yorgun düşmüş Mareşaller,*

*İstanbul'un Fethi, Fatih'in yakasındaki Gül, Dünya Güzeli Züleyha,*

*Nuh'un Gemisi, Preveze Zaferi,*

*Bir köprünün, bir kulübenin, bir değirmenin*

*uzaktan görünüşü, (KS: 31)*

İstanbul'un Fethi, Fatih'in gülü, Züleyha, Nuh'un gemisi, Preveze Zaferi'nin aynı yerde bir araya getiren şüphesiz şairin imgelem dünyasıdır. Metal şairi, geçmişini sadece nakletmek istemez, aynı zamanda zihninde kurguladığı şekliyle aktarmaya çalışır. Mükemmel bir imgeleme sahip olan şair, geçmişini kurgulayarak anlatmayı tercih eder. Bu yüzden okuyucu onun şiirlerinde tarihin yeniden yazıldığına şahit olur.

Murathan Mungan'ın şiirlerinde yukarıda incelediğimiz temalar dışında doğa, intihar, ölüm, toplumsal yozlaşma temaları da işlenmiştir. Doğayı, kent hayatından kaçmak ve huzur bulabilmek için bir sığınma yeri olarak gören şair, genellikle doğa olayları ile ruhsal durumu arasında ilişki kurar. Çöl, orman, dağ, nehir, deniz, göl en

fazla sözünü ettiği doğa unsurlarıdır. İntihar ve ölümden ise genelde etkilendiği yazarların, şairlerin, film yıldızlarının serüvenlerini anlatırken söz eder. Trajik bir şekilde ölen veya intihar eden Zweig, Woolf, London, Benjamin, Beşir Fuat, Lorca, Pavese gibi kişileri şiirinin konusu yapar. Toplumsal yozlaşma hakkında ise daha çok yaşadığımız çağda insanî değerlerin yerini maddi çıkarlara bırakması sorununa dikkati çeker. Teknoloji, kapitalizm, medya ve siyasî baskıların toplumu yozlaştırdığını düşünen şair, özellikle kendi kuşasının çağa hızla ayak uydurmasına tepki gösterir.



### 3.6. İMGELER

*İngesiz sanat olmaz, şiir ise hiç olmaz.*

(Alexander Potebnya)

Şiiri şiir yapan unsurlardan biri imgedir. Tarihte imgenin şiirden kovulması gerektiğini iddia eden bazı şairler olmuşsa da, şiirin imgesiz olamayacağı düşüncesi günümüze kadar gelmiştir. İmge, kafa karıştırıcı bir kavram olduğu için öncelikle imgenin tanımını yapacağız daha sonra postmodern şiirde imge konusuna değineceğiz.

TDK *Türkçe Sözlük*'te imge kelimesinin dört anlamı sıralanmıştır: 1. Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayal, hülya, 2. Genel görünüş, izlenim, imaj, 3. Duyu organlarının dıştan algılandığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj, 4. Duyularla alınan bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj (TS: 962). Şiir sanatıyla en yakından ilgili olan, birinci maddedeki tanımdır. Farklı alanlardaki sözlüklerde farklı imge tanımlarına rastlamak mümkündür. Mesela Selçuk Budak'ın *Psikoloji Sözlüğü*'nde, kişinin gerçek kişiliğine, benliğine ilişkin çarpıtılmış algısı imgenin tanımları arasında verilmiştir. (2009: 380). İmgenin, farklı alanlardaki kullanımının değişkenlik göstermesi, genel geçer bir tanımının yapılmasını engelleyebilir. Ayrıca kimi zaman kavramın başka kavramların yerine kullanılması da konunun anlaşılmasını zorlaştırır. Resimde görüntü veya yansıma, mimaride figür, psikolojide gerçekliğin zihindeki yansıması biçiminde kullanılan imgenin edebiyattaki yeri ve tanımı çok farklıdır.

Edebiyatın dili, günlük dilden yabancılaşan bir dildir. Edebiyat dilinin günlük dilden yabancılaşmasını sağlayan önemli bir faktör de imgedir. İmgenin edebiyatta ne anlama geldiği ile ilgili birçok fikir ortaya atılmıştır. Melike Bülbül, imgenin çoğu kişi tarafından yazınsal yaratının başat öğelerinden biri olarak kabul edildiğini belirttikten sonra imgenin, anlamı dışlayarak sözcük ötesi alanlara çektiğini ve çağrışımsal düzlemler oluşturan somut algılanabilir bir görüngü olduğunu söyler (Bülbül, 2005: 15). Buna göre imge dış dünyadaki herhangi bir nesnenin yazarın/şairin zihninde estetik bir biçimde yeniden tasarlanmasıdır. Estetik olarak tasarlanan nesne artık sadece dünyaya ait bir şey değildir, çünkü yazarın/şairin

düşlerinden izler taşır ve soyut alanla ilişkilidir. Doğan Aksan da imgenin, sanatçının çeşitli duyuları ile algıladığı özel, özgün bir görüntünün dil ile aktarılması anlamına geldiğini söyler. Ona göre imge sadece bir betimleme değil, aynı zamanda özel bir yorumlamadır (Aksan, 2014: 38). Buna göre imge, yeni anlamlara açılan kapıdır.

Şiirde kullanılan bir nesnenin imge olup olmadığının farkına, nesnenin şair tarafından estetize edilerek anlatılıp anlatılmadığına bakılarak varılır. Nesne tek başına bir gerçekliktir ve şairden bağımsız bir anlama sahiptir. Şair, nesneyi bilinen anlamlarının dışında kullanmadığı sürece nesne imgeye dönüşemez. Bu yüzden imgenin şairin zihnine yansıyan nesnenin estetize edilerek öznel biçimde dile aktarılan şiir unsuru olduğunu belirtebiliriz. İmge, dış gerçekliğin birebir kopyası değildir, gerçekliğin dönüştürülmesi, yeni bir forma kavuşturulmasıdır. Fakat bütünüyle de dış gerçeklikten de kopmadığını belirtmek gerekir, çünkü bütünüyle bir hayal değildir, gerçekliği olan nesnenin farklı bir bağlamda kullanımındır.

İmgenin şiirdeki önemine vurgu yapanların ortak düşüncesi, onun şiirde kapalı bir anlatıma olanak sağladığı, anlamsal açıdan yoğun bir yapının meydana gelmesine yardımcı olduğudur. Özdemir İnce'nin belirttiği üzere imge, sözcüğün belirtme, gösterme ve adlandırma özelliklerine bir yenisini ekler. İmge ögesi, bir sözcüğün sözcüksel anlamını kırar, onun dışına taşar, sözcüğün anlamını genişletir ve derinleştirir (İnce, 2011: 23). Şiirde imgenin kullanılması, metnin anlam yüklü olmasını ve yoruma elverişli hale gelmesini sağlar. Böylece günlük dil işlenir, büyümlü bir yapıya kavuşur, metni okuyan kişinin hayalleri kışkırtılır. Zihne yansıyan nesne şairden bağımsız olsa da imgeler şairle birlikte vardır. Marcus Hester, imgelerin bellek, dil ve üsluptan dolayı şairden bağımsız değerlendirilemeyeceğini söyler. Ona göre imgeler serbest değildir, çünkü şiirin atomik unsurları olan sözcüklerin, "belegimizin oluşturduğu bağlam" içinde "çağrıştırılmaları" söz konusudur (Hester, 1967: 133-138 aktaran Cebeci, 2013:132). Denilebilir ki imge, ancak şairin kişiliği, dünya görüşü, sanat algısı bilindiği denli açıklanabilir. Ayrıca metinde imgelerden yola çıkarak şairin edebî kişiliğine ve dünya görüşüne ulaşılabilir. İmgeler, eserin estetik değeri ve şairin edebî kişiliği hakkında önemli veriler sundukları için her türlü şiir incelemesinde vazgeçilmez unsurlar olarak görülürler.



Şiirde imgeler çok farklı şekilde elde edilir. Geleneksel şiirde, teşbih, istiare, kişileştirme, ad aktarması biçiminde imgeler oluşturulurken modernist ve postmodernist şiirde, bu türden oluşturulan imgelerin yanında alışılmamış bağdaştırmalar içinde meydana getirilen imgeler öne çıkar. Modernistler ve postmodernistler, günlük dilin mantığını yıktıkları gibi geleneksel şiir dilinin mantığını da yıkarlar. Bu yüzden eserlerinde imge oluştururken alışılmış yolların dışına çıkarak yerleşik şiir algısını dönüştürürler.

Modernist şiirin birçok kolu, imgesel bir dilin meydana getirilmesi görüşünü savunur. Empresyonizm, sembolizm ve sürrealizm başta olmak üzere çoğu sanat akımı, imgenin, sanatın başat ögesi olduğunu vurguladığına şahit olunur. Söz gelimi Ezra Paund, “bir ömür boyu sadece bir tek imge sunmayı başarabilmek ciltler dolusu çalışmalar yapmaktan daha iyidir” (1995: 29), der. Modernist zihniyet, dış dünyayı olduğu gibi anlatmaktan zevk almaz, gerçeğin dışına çıkmayı, görünenden uzaklaşmayı tercih eder. Bu yüzden Ezra Paund’un da dediği gibi modernist şair içinde biriktirdiği ciltler dolusu duyguyu bir tek imgede verebilmenin peşine düşer. Hasan Bülent Kahraman, modernizmde, gelenekselin yıkılıp içeriden kurulması sürecini bir ilke düzeyinde ve şiirsel alanda somutlaştıran akımın imgecilik olduğunu söyler (2004: 150). Edebiyatımızda özellikle İkinci Yeni şairlerinin etkilendiği imgecilik, şiirin kendi içine kapanarak dış gerçekliği aşan bir dil oluşturmayı gaye edinir. Böylece şiir kendine has bir anlatım imkânı elde ederek özgül yerini korur.

Postmodernistler, sanatın gerçeği yansıtmaya gibi bir görevinin olmadığını düşündükleri için eserlerinde gerçekliği aşan veya gerçeklikle çelişen her türlü imgeye kapı açarlar. Betimleyici veya tanımlayıcı olsun fark etmez, imgenin edebiyat için vazgeçilmez bir unsur olduğuna inanırlar. Şiirde imgeyi fikrin yerine kullanarak sanatın bir misyonu olduğu düşüncesini bütünüyle yıkarlar. Modernistler gibi şiir dilinin günlük dilden bağımsızlaşması gerektiğini düşündüklerinden imge unsurundan olabildiğince faydalanırlar. Mikail Söylemez, postmodernistlerin hem imgenin kendi gücünden hem de çağrışım alanından faydalanmaya çalıştığını belirtir. Fakat postmodern şiirde imgenin, modern[ist] şiirin aksine başat öge olmaktan çıktığını, yerini kaos ve karmaşanın belirlediği aykırı bir dile bıraktığını belirtir (Söylemez, 2015: 44). Gerçekten postmodern şiirde yaygın dil kullanımıyla birçok

yönden çelişen bir dilin geliştirildiği ve konuşma dilinin sözdiziminin ortadan kaldırıldığına şahit olunur. Söylemez'e göre imge bu oluşturulan dilin ve bozulan sözdizimin gölgesinde kalmıştır. Postmodernistler keskin bir dil anlayışına sahip olduklarından kesik anlatımı tercih ederler (Söylemez, 2014: 33). Postmodern şiirde vurgunun tek bir imgenin üzerine yoğunlaşmadığı ve metnin bütününe yayıldığı söylenebilir. Böyle bir durumun ortaya çıkmasında tercih edilen dil ve anlatım tekniklerinin etkili olduğu iddia edilebilir.

Murathan Mungan, yaygın şiir anlayışına karşı çıkarken imgelerden faydalanır. Şiirlerinde ayna, akrep, dağ, nehir, lamba, yılan, aslan, bıçak, ten gibi objeleri sıkça imge olarak kullanırken yaygın şiir anlayışının dışına çıkmaz. Fakat özellikle alışılmamış bağdaştırmalar şeklinde elde ettiği imgeler ile öznel ve değişken bir anlatım elde eder. Kanaatimce şair, bu türden imgeleri kullanarak postmodern sanat estetiğine uygun davranmış olur. Bu yüzden hemen hemen birçok şairin başvurduğu imgeler yerine onu postmodernist anlayışa yaklaştıran alışılmamış bağdaştırmalar şeklinde oluşturulan imgelere odaklanacağız.

Şair, her çağın kendine göre imge üretme yollarının olduğunu düşündüğü için, yaşadığımız çağda şairlerin farklı biçimlerde imgeler üretebileceğini ileri sürer. Şiirsel imgelere ayrı değer verir ve eserlerinde yeni bir sistematik ve söylem ortaya çıkarabilmek için imgelerin zorunluluğuna inanır. Ona göre “teknolojinin gücü ne olursa olsun, ele geçiremediği imgeler dünyamızla bir tek edebiyat ilişki kur[ar]” (Sazak, 2005). Mungan, anlamsızlığın hüküm sürdüğü postmodern dönemde şairin imgeleriyle anlamsızlığa karşı direnebileceğine inanır. Nitekim ilk şiir kitaplarından itibaren Türk şiirinde daha çok İkinci Yeni şairlerinin kullandığı imgelere başvurarak yeni anlatım yollarını dener. İlk şiir kitabı olan *Osmanlıya Dair Hikâyat*'ta, alışılmamış bağdaştırmalar şeklinde oluşturulan imgelere rastlamak mümkündür:

*bir tahtın akrebi gibi*

*gönlünde Frengistan sürgünü incelmış bir keder (ODH: 9)*

Şair, burada soyut bir kavramı somut nesnelere vasıtasıyla imgeleştirir. *Keder* sözcüğünü alışılmamış biçimde somut sözcüklerle bağdaştırarak zihinde keder hakkında bir şeylerin canlanmasını sağlar. Şiirsel imgeler, genellikle objenin zihinde

yeniden tasarlanması şeklinde tanımlanırlar. Oysaki şair, soyut bir kavramı zihinde yeniden tasarlayarak alışılmışın dışında bir imge elde eder. *Eski 45'likler*'deki *anlaşılmayan şeyler* şiirinde art arda kullandığı alışılmamış bağdaştırmalar içinde soyut ve somut sözcükleri birbirine karıştırır:

*kolay bir hüzündür gecenin kovduğundan sarkan*

*ellerindeki paramparça geçmişin sığ bir gövdedir yolun* (E45: 17)

*Geçmiş* ve *hüzün* soyut sözcükler olmasına karşın şair, onları somutlaştırarak verir. Geçmişin karanlık ve muhtemelen kötü anılarını anlatabilmek için bu türden kullanıma başvurur. *Oyunlar İntiharlar Şarkılar* kitabındaki *Haberci* şiirinde, *sessizlik* soyut kelimesini alışılmamış bağdaştırma yoluyla bir imgeye dönüştürür:

*tunç kadar sağlam sessizlik*

*sır tutan mermer*

*bir tek ot bile kımldamıyor* (OİŞ: 31)

Sessizliğin tunç kadar sağlam olması, dilin mantığına aykırıdır ve bu türden bir ifadenin metinde kullanılması saçmadır. *Sessizlik* kelimesi soyut olduğundan telaffuz edildiğinde zihinde birtakım çağırışımlar uyansa da net bir görüntü oluşturmaz. Şair, söz konusu kelimeyi somutlaştırarak zihinde bir görüntünün canlanmasını sağlar. Fakat yaygın dilde bir şeylerin dayanıklı olduğunu belirtmek için genellikle *kaya gibi sağlam* ifadesine benzer kullanımlara başvurulur. Şair, sessizliğin tunç kadar sağlam olduğunu söyleyerek okuyucuyu şaşırtır. *Metal* kitabında *Aura* şiirinde sessizliği bu kez metal ile bağdaştırarak değişik bir imge elde eder:

*onlarla çınlar cam, tüller erir metalsi bir sessizlikte* (MT: 74)

Somut varlığın, bilinen anlamlarının dışında farklı bir biçimde zihinde canlanabilmesi, imge olabilmesinin temel şartıdır. Birçok şair, somut varlıkları şiirlerinde imge olarak kullanabilir. Fakat büyük şairler, somut varlıklar dışında soyut varlıkları ve ruhsal durumları da imge olarak kullanırlar. Omayra şairi; hüznü, yalnızlık, sessizlik, keder gibi ruhsal durumları imgesel anlatıma başvurarak tasvir

eder. Söz konusu anlatımı başarılı biçimde şiirlerinde kullanması, onun sıradan bir şair olmadığını gösterir.

Mungan, genellikle ruh halini yansıtan betimleyici imgeler kullanmaya özen gösterir. Kimi zaman zihninden geçenleri tasvir ederken kimi zamanda dışarıda meydana gelen olaylardan söz ederken imgesel anlatıma başvurur. Bir tek kelimedede somutlaşan imgeler yerine metnin bütününe yayılmış olan imgeselliğe önem verir. Bu türden anlatıma *Osmanlıya Dair Hikâyat*'ta rastlanır:

*ağaçlarıyla sevişen bir bahçenin dağlanmış gözlerinde  
ve padişahlar soruyorlar birbirlerine:  
biz asmadık mı kendimize birbirimizi (ODH: 11)*

Bu mısralarda esasında imge olarak kullanılmaya en müsait sözcük gözdür. Fakat şair, metnin bir tek imge üzerinde yoğunlaşmasını istemediğinden salt göz sözcüğünün imgeselliğinden yararlanmaz. Kelimeyi alışılmamış bağdaştırmalarla birlikte kullanarak betimleme yapar. Aynı anlatımı şu mısralarda da görmek mümkündür:

*kendini yanlış bir laleyle yakar Patrona Halil  
güneşe gölge eder her mescid  
gölgesinde gecenin diliyle söylenmiş bir ayet mırıltısı (ODH: 21)*

Şair, *Patrona Halil* isyanına ve bu isyan sonunda son bulan *Lale Devri*'ne kapalı göndermede bulunurken imgesel anlatımı tercih eder. Gece, gölge, güneş, lale sözcüklerini alışılmamış biçimde kullanarak hem imgesel bir dil elde eder hem de göndermede bulunduğu olayı sanatlı bir söyleyişle anlatır. *Omayra* şiirinde, *buğday* ve *gece* sözcüklerini yine alışılmamış bağdaştırmalar yoluyla imge olarak kullanır:

*iki çakılına bir deniz vereyim  
hayallerine mavi buğday (...)  
esmer ve çırılçıplak bir gecede (OY: 34)*

Yaygın dilde buğday, genellikle sarı ve esmer renkleriyle bağdaştırılarak kullanılmasına karşın şair, onu mavi rengiyle bağdaştırarak imgeleştirir. İmge olmaya elverişli olan gece sözcüğünü de *esmer* ve *çıplaklık*la niteleyerek alışılmamış bağdaştırmanın içinde kullanır.

Murathan Mungan'ın şiirlerinde alışılmamış bağdaştırmalar içinde imge olarak kullanılan yüzlerce sözcüğe rastlanır. Şair, genellikle betimleyici anlatıma başvurduğu yerlerde bu türden imgeleri kullanmayı tercih eder. Kapalı, yoruma açık bir yapı meydana getirirken imgelerden yararlanır. Alışılmamış bağdaştırmalar içinde bulunan imgelerin dışında suret, ten, ayna, akrep, bıçak, maske, kapı, kuyu gibi objeleri şiirlerinde sürekli tekrar ederek birer imgeye dönüştürür. Tarık Özcan, imgenin bir kelimenin şiir içerisinde farklı yerlerde tekrarlanması şeklinde görülebileceği gibi, en az iki kelimeyle yapılmış alışılmamış bağdaştırma şeklinde, mısra ve kıta halinde veya şiirin bütününe kapsayacak bir biçimde de görülebileceğinden söz eder (Özcan, 2003: 118). Bahsettiğimiz objeleri, şair, şiirlerinde sürekli tekrar eder ve onları zihninde tasarladığı biçimi ile kullanır. Mesela çehre, yüz, kopya, görünüş anlamına gelen *suret* sözcüğünü ad aktarması yoluyla bir imgeye dönüştürür:

*bir ömrün mecburiyetiyle çizilir her suret*

*o suret ki,*

*öcünü zorla alır, kanını komaz yerde yaralı yüreklerin (ODH: 41)*

Burada suret; çehreyi, yüzü çağrıştıracak şekilde kullanılmıştır. Ayrıca ad aktarması yoluyla bir öznenin yerini almıştır.

Metal şairi, çağımız insanının yaşama biçimlerinden söz ederken imgesel anlatımdan yararlanır. Özellikle analogiler kurarak elde ettiği imgeler, orjinaldir. Söz konusu imajlardan en başarılısı *maskedir*. *Maske* takmak, şairin düşüncesine göre kimlik kazanmanın, kişilik sahibi olmanın yoludur. Ona göre öteden beri insanlar, maske takarak var olurlar. Bir şair olarak kendisinin de şiirlerinde başkalarının durumunu anlatırken farklı maskeler taktığını söyler:

*Şairin kendisi sanırlar kâğıttaki seslendirmeyi*

*Kimi zaman başkasının sesine mikrofon tutar*

*Tek kişilik nüfus kâğıdı çok sayfalı Ben Maskesi (MB: 85)*

Şaire göre insanlar, toplum içerisinde diğer insanlarla beraber yaşamak, onlara ayak uydurmak istiyorlarsa maske takmak zorundadırlar. Kişi maskeyi isteyerek taktığında bile arka planda toplumsal zorlamaların olduğu hissedilir. Mungan, maskeler takarak yaşadığımızı şöyle anlatır:

Çünkü en çıplak organımız sandığımız gözümüz bile, çıplak değil, giydirilmiştir. Önceden gördükleriyle giydirilmiş bakışlarımız, şimdi bakmakta olduğu kendine bile maskeleyebilir. Zamanla tortulaşmış bakışlarımızın donuklaştığı ya da körleştirdiği gözlerimiz, şimdi baktığını görmeyebilir (KB:129).

Özellikle başkalarını taklit eden, kendisi olmayı beceremeyen kişilerin maskeler taktığından söz eden şair, bu gibi kişilerin komik duruma düştüğünü düşünür. *Metal* kitabındaki *Maske* şiirinde, çağımız insanının sahte bir yaşam sürdüğünü maske imgesi üzerinden dile getirir:

*Maske ölmek isteğidir sevgilim*

*gerisingeriye dönen etiket*

*bak gökyüzünde takma bulutlar (...)*

*yurtılan bir yara izi sevgilim, baktığın aynalar*

*tinerle sil maskeni, ekrandaki görüntünü ayarla*

*volmünü kıs kalbinin, dahili hatta seni arıyorlar (MT: 23)*

Maske, bir şeyler göstermesine rağmen birçok şeyi de gizler. Hakikatin üstünü örterek temsil ettiği görüntünün gerçek olarak kabul görmesini sağlar. Mungan, maskenin kişiyi yapaylaştırdığını düşünür. Ona göre çağımızda imajlar, gerçeğin yerini aldığından dolayı böyle bir durum meydana gelmiştir. Çağımızın görselliği öne çıkaran politikasının, iktidar mekanizması tarafından kullanıldığını düşünür: “İktidarın iletişim aygıtlarının, görsel bombardımanının uyuşturucu hareketsizleştirici etkisine bunca yaslanması rastlantısal değildir” (BKD: 104).

İnsanın görüntülerin baskısı altından ancak çıplaklık maskesini takarak korunacağını söyler:

*çağın gürültücü pazar alanında*

*çıplaklık, tek koruyucu maske (MT: 69)*

Ayna, Murathan Mungan'ın sadece şiirlerinde değil, diğer eserlerinde de önemli bir imge olarak öne çıkar. Aynayı salt görüntüyü yansıtan bir obje olarak ele almayan şair, kendi "ben"inin parçalanmışlığı, ötekinin durumunu, üzerindeki gözlerin varlığının farkına aynayla varır. Bu yüzden öteden beri sanatta güçlü bir imge olarak kullanılan aynayı, tasarlayarak işler. Kimi zaman aynayı kendindeki değişimi anlatan durak olarak ele alır:

*benim gördüğüm aynalar görmüyor artık beni*

*azat ettim suretimi, gölgemi, kendimi*

*yaşasın diye benim yerimi alan ikiz (OY: 72)*

Kişi aynada kendisini seyrederken varoluşunun farkına daha iyi varır. Aynada yansıyan görüntü, insanın bu evrende var olduğunun en iyi kanıtıdır. Sağlıklı bireyler ayna karşısında kendilerini izlerken haz alırken ruhsal sorunlar yaşayanlar ayna ile yüzleşmekten korkarlar. Mungan, aynada sadece şu anki yansımaları görmez, geçmişinin karanlık günlerini de hatırlar:

*öğrenmek kendimizle hesaplaşmanın buzul ilişkilerini*

*bu aynaların dehlizinde gezinirken görürüz*

*karanlık günlerimizin kenar süslerini (MDM: 19)*

Lacan'ın kuramında sağlıklı bir benlik geliştirmede ayna önemli işlevler görür. Çocuğun kişiliğinin oluşmaya başladığı ilk on sekiz ay içerisinde ayna ile olan ilişkisini önemseyen Lacan'a göre çocuk aynaya yansıyan görüntüsü üzerinden benlik algısını geliştirir. Mungan da kendi "beni" ile yaşadığı gerilimleri anlatırken ayna imgesine yönelir. Kimi zaman geçmişin acı hatıralarını orada görürken kimi

zaman da parçalanmış benliğinin dağıldığını seyreder. Ayrıca şair için ayna, ötekinin farkına vardığı düzlemdir:

*göze alırsanız eğer*

*kırılır*

*dağılır aynadan*

*sandığınız resimler*

*sözcükler kalır geriye*

*cam kırıklarına saklanmış*

*az ışıklı odalarda sözcükler*

*Ayna: anlam ve görüntü için sırlanmış kiler (...)*

*Ayna, mithos ve öteki*

*Özgeçmişin vazgeçilmez elementleri*

*Ayna. Anayurdu ayna hepimizin (MDM: 48-52)*

*Öteki Mithosu* adlı şiirde geçen yukarıdaki mısralarda görüldüğü üzere şair, aynayı kendi varlığının ve başkasının varlığının farkına vardığı bir uğrak olarak görür. Aynada, kendi “ben”in dağılmalarını ve parçalanmalarını seyrettiği gibi aynayı anlamın ortaya çıktığı yer olarak da değerlendirir. Mungan’ın ayna imgesini kullanırken Lacan’dan etkilendiği görülür. Nitekim *Damalı Giysi* şiirinde ayna imgesinden söz ederken Lacan’ın ismini de anar. Şair, insanların ayna karşısında kazandıkları sahte kimliklerden yine ayna vasıtasıyla kurtulacağını düşünür:

*görkeminizde aynalar kundaklayan terörün estetiği*

*varlığımız haykırıyor sahte toplumların gözbebeğine:*

*haydi gidin aynalara gömün maskelerinizi*

*ve kendiniz olarak dönün geriye (KS: 53)*

Lacan’ın kuramında özne hiçbir zaman kendisini imgelediği yerde değil, benlik sadece imgesel ya da kurgusal yanılsamaların ürünüdür (Cléro, 2011:101). Bu



yüzden benliğe giydirilen maskeler her zaman değiştirilebilir. Mungan, toplumun kişiye kabul ettirdiği maskelerden sıyrılmasını söyler. Ona göre ilk defa aynada kendi “ben”inin farkına varan kişi, aynada kendini izleyerek kendisine kabul ettirilmiş maskelerden de kurtulabilir.

Murathan Mungan’ın şiirlerinde analogi, mecaz, ad aktarması, teşbih yoluyla elde edilen yüzlerce imge vardır. Bu imgelerin bazıları şunlardır: Kum saati, kuyu, bıçak, beden, ten, akrep, oda, kapı, duvar, dehliz, gece, saç, akıl, ok, yaprak, orman, nehir, deniz, güneş, ay, yılan, jaguar, boğa, pencere, el, mağara, dağ, kaya, kılıç, ev, sokak, balık, geyik, şahmeran, kuş, kitap, su, karanlık, yaprak, çiçek. Bu imajların hepsini incelemek tezimizin kapsamını aşacağı için yukarıda verdiğimiz örneklerle yetindik. Şairin ilk şiirlerinden son dönemde yazdığı şiirlerine kadar zaman içinde değişmeyen imajlar ayna, oda, dağ, ten, beden ve surettir. Diğer imajlar da genellikle fazla değişmeden kalırlar. Şair, çoğu şiirinde analogi yoluyla kurduğu ve betimleyici bir hüviyete sahip imajlar kullanmaya dikkat eder. Tespit ettiğimiz imajlarının çoğunun çocukluğunda hafızasına kazınan olaylardan, nesnelere kaynaklandığı görülür. Şairin imgelem dünyasının gücünü gösteren ve onu postmodernizme yakınlaştıran alışılmamış bağdaştırmalar yoluyla elde ettiği imgesel anlatım olduğu söylenebilir.

## SONUÇ

Postmodernizmi, modernizmden kopuk bir sanat ve kültür hareketi olarak değerlendirmemek gerekir. Postmodern olarak kabul edilen bir eserde, postmodern unsurlar ile modernist unsurların yan yana bulunması, iki sanat akımı arasındaki yoğun ilişkiden kaynaklanır. Bundan ötürü bir esere postmodern demek, o eserde modernist öğelerin olmadığı anlamına gelmez. Bu gerçekten yola çıkıldığında postmodern şiirin, modernist şiir içerisinde geliştiği ve modernist şiirin bazı unsurlarını yoğun bir şekilde kullandığı sonucuna varılabilir.

Elde ettiğimiz bulgular neticesinde bir şiirin postmodern olarak nitelendirilebilmesi için gereken şartların başında, şair öznenin özerkliği gelir. Aynı zamanda modernist şiirin de bir özelliği olan özerklik, şair öznenin yerleşik şiir anlayışlarından koparak metin üzerinde bireysel denemelere girişmesi anlamına gelir. Postmodern şairin kişiliğini belirleyen unsurlar; parçalanma, yabancılaşma, marjinalite, yurtsuzluk ve popülizmdir. Sürrealizm, dadaizm ve egzistansiyalizmden beslenen postmodern şair, özellikle kendi “ben”ini şiire konu yaparak varoluşunu anlamlandırmaya çalışır. Sanayi sonrası toplumlarda aşırı bireyselleşmenin sebep olduğu travmaları kendi “ben”inde duyar. Marksizm, milliyetçilik ve din gibi büyük anlatılara güvenmediğinden yerleşik değerlerden kopuk yaşar. Özelliklerini tespit ettiğimiz postmodern şair ile Murathan Mungan’ın şiirlerine yansıyan şair öznenin karakterinin birçok açıdan birbirine benzediği görülür.

İncelemelerimiz sonucunda elde ettiğimiz bulgulara göre postmodern şiirde metinlerarasılık, deneysellik, metinsellik, kapalılık, çok seslilik ve çok kültürlülük, parçalı anlatım gibi unsurlar öne çıkar. Postmodernistler her şeyin daha önce söylendiği düşüncesini benimsediklerinden metinlerarasılık tekniklerini kullanarak başka metinlerden parçalar alıntılarlar. Pastiş, parodi, alıntı, gizli alıntı, yeniden yazma gibi yöntemleri kullanarak diğer yazar ve şairlerden malzeme ödünç alırlar. Özerkliğin temel göstergelerinden biri olan deneysel girişimlere sık sık başvurarak metni bir yazboz tahtasına çevirirler. Görsellik, dil ve anlatım, yazım ve noktalama açısından farklı denemelerde bulunmak suretiyle okuyucunun şiir metninde değişik anlamlara ulaşmasını hedeflerler. Postmodern şiir ile ilgili tespit ettiğimiz birçok özelliği Mungan’ın şiirlerinde de gözlemlemek mümkündür.

Postmodernistler, “tek gerçek metindir” anlayışına bağlı oldukları için eserlerinde metinselliği öne çıkarırlar. Buna göre metin kendi anlamlarını üreten bir mekanizmadır, yazarının niyetinin ve kastetmek istediğinin önemi yoktur. Her okuyucu kendi kültür birikimine göre metinden farklı anlamlar çıkarabilir. Postmodern söylemde, dil mekanizmasına yapılan vurguyu eserlerine yansıtan postmodernistler, yerleşik dil kurallarını altüst ederler. Kelimeleri yaygın dildeki anlamlarının dışında kullandıklarından dolayı çoğu zaman anlatmak istedikleri zor anlaşılır. Ayrıca alışılmamış bağdaştırmalar şeklinde meydana getirilen imgelere önem verirler. Anlaşılma ve mesaj verme kaygısına sahip olmadıklarından kapalı bir anlatımı tercih ederler.

Postmodern şiir, sanayi sonrası toplumun ruhunu yansıtır. Merkez değerlerden uzaklaşan, anlamsızlaştığı düşünülen dünyada hiçliğe doğru sürüklenen bireyin gelgitleri postmodern şiirin ana temalarındandır. Çoğulculuğu ve çok sesliliği savunan postmodernist şairler, toplumun her kesiminden insanları şiirlerinde konu olarak işleyebilirler. Ama özellikle eş cinseller, feministler, punklar, anarşistler gibi toplumsal değerlerle uyuşmayan kişileri işlemeyi tercih ederler.

Postmodern şairler, her eserde farklı bir biçim ve üslup deneyebilirler. Geleneksel şiirde olduğu gibi belli şekillerde ve belli temalar çerçevesinde şiir yazmazlar. Kimi modern ve modernistlerin yaptığı gibi geçmişin üzerinden atlamazlar. Tarih, dinler, inançlar ve her türlü farklılıklar onlar için faydalanılacak birer malzemedir.

*Öteki Mithosu*, *Bis* gibi şiirlerinin postmodern kategoride değerlendirilmesi gerektiğini ve *Metal* kitabını postmodern çağın ruhunu yansıtacak şekilde yazdığını açıkça dile getiren Murathan Mungan’ın bir şair olarak postmodern sanat estetiğini benimsediği söylenebilir. Şairin postmodern durumu, şiirlerinde bir tema olarak işleminin ötesinde zihniyet olarak postmodernizme yakın durduğu gözlemlenir. Mungan, şiirlerindeki ana temalardan biri de olan varoluşsal sorunları, “ben” merkezli anlamaya ve çözümlenmeye çalışır. Postmodernistlerin beslendikleri egzistansiyalizmden ödünç aldığı kavramlarla varoluşa yaklaşır ve varoluşu kendi “ben”inde gerçekleşen bir olay olarak görür. Varoluşu üzerinde her türlü otoriter gücün etkisini ortadan kaldırarak kendi eylemleriyle varoluşunu tamamlamaya

çalıştığını dile getirir. Varoluşun bir neden-sonuç ilişkisi içerisinde gelişmediğini, kişinin kendisini sağlıklı bir şekilde ortaya koyabilmesi için öncelikle bireysel varoluşunu gerçekleştirmesi gerektiğini düşünür.

Mungan'ın benliği, kişisel yaşamından ve postendüstriyel çağın şartlarından ötürü parçalı bir haldedir. Postmodernistlerin önemli söylemlerinden biri olan parçalanmayı birçok açıdan şairin kişiliği üzerinde gözlemlemek mümkündür. Kendisi de yaşamının bir tür parçalanmışlık üzerine kurulduğunu ve sanatına parçalanmışlığın yansıdığını itiraf eder. Postmodern söylemin anahtar kavramlarından biri olan parçalanmışlığı yoğun bir şekilde kullanan şairin, bu yönüyle de postmodern sanat estetiğine yakın durduğu iddia edilebilir. Gerek işlediği kişiler gerek şiirlerine yansıyan “ben”i yakından incelediğinde Mungan'ın, kendisini toplumun yabancıları olarak değerlendirdiği görülür. Punk, eş cinsel, anarşist gibi bütün otoriteler ile uyum sorunu yaşayan kesimleri anlatmakla kalmaz, bu kesimler ile aynı dünya görüşüne sahip olduğunu da dile getirir. Postmodern sanat estetiğinde, otoriteler ile uyum sorunu yaşayan, ahlakî ve dinî değerlerden uzaklaşarak sınırdan yaşayan kişilere özel bir ilgi duyulur. Marjinal olarak da kabul edilen bu gruplarla kendisini özdeşleştiren şair, bu yönüyle de postmodernizme yaklaşır.

Postmodern sanatçılar, kendilerini yeryüzünde bir sürgündeymiş gibi hissederler. Dünyanın global bir köye döndüğü, her yere ulaşmanın mümkün olduğu çağımızda kendilerini hiçbir yere ait hissetmezler. Deleuze'ün *göçebe* düşüncesi ile de özdeşleştirilen yersiz yurtsuzluk anlayışını benimserler. Yersiz yurtsuzluk anlayışının Mungan'da yansımalarını görmek mümkündür. Şair, büyüdüğü Mardin'i eserlerinde sürekli işlemesine rağmen bu tarihî şehre tamamıyla bağlanmaz. Ormanda, çölde, denizde, dağda, şehrin ışıklı caddelerinde veya barlarında, geçmişin uzak coğrafyalarında ve ütöpik beldelerde dolandır. Yersiz yurtsuzluk, aynı zamanda tutunamama, yerleşik değerlere bağlanamama ve merkezden uzaklaşma anlamında kullanılır. Mungan'da, yersiz yurtsuzluk düşüncesinin mevcut olduğu ve şiirlerine yansıdığı gözlemlenir. Şairin bu yönüyle de postmodernistlere yakın durduğu ileri sürülebilir.

Dil ve anlatım açısından postmodern metinler, modern metinlere ve geleneksel metinlere göre daha renklidir. Postmodern söylemin dile yaptığı vurgu ve bireysel dil kullanımını öne çıkarmasından etkilenen sanatçılar, eserlerinde genelin yadırgayabileceği bir dil ve anlatıma başvurabilirler. Mungan'ın incelediğimiz şiir kitaplarında dil üzerinde değişik yöntemler ile oynadığı ve farklı anlatım tekniklerini denediği gözlemlenir. Şair, şiirde herkesin anlayabileceği bir dil kullanımının büyük bir hata olacağı düşüncesindedir. Bu yüzden alışılmamış bağdaştırmalara, dil sapmalarına ve otomat yazım tekniğine başvurarak yaygın dil kullanımının dışına çıkar. Mantık dışı ifadeleri sürekli kullanmasının yanında arkaik kelimeleri ve Osmanlı Türkçesinde yaygın kullanılan tamlamalara da başvurur. İronik ve parçalı anlatım başta olmak üzere değişik türden tekniklerden yararlanarak anlatım açısından şiirlerinin zenginlik göstermesini sağlar. Şairin, şiir dilinin konuşma dilinden yabancı bir dil olması gerektiğini savunması ve dili varoluşun gerçekleştiği zemin olarak değerlendirmesi postmodern söylem ile örtüşmektedir.

Deneysellik, postmodern olarak kabul edilen şiirlerin temel özelliklerinden biridir. Yerleşik şiir algısını yıkan postmodernistler; dadaistler ve sürrealistlerin deneysellik ile ilgi yaptıkları atılımı daha da ilerletirler. Her şairin kendisine göre şiirin biçim ve içerik özellikleri üzerinde oynamasını olumlu karşılaşırlar. Murathan Mungan, dil ve anlatım üzerinde değişik denemelerde bulunduğu gibi kimi zaman şiirin dış görünüşü üzerinde de denemelere girişir. Dizeleri ve mısraları parçalar, edebiyat dışı unsurları metne ekler, noktalama işaretlerini *Yazım Kılavuzu*'nda belirtilen görevlerinin dışında kullanır. Şairin, bireysel denemelere girişerek şiirin anlatım olanaklarını zenginleştirmeye gayret gösterdiği görülür. Deneysellik açısından yaklaşıldığında da onun şiirleri ile postmodernizm arasında ilişki kurulabilir.

Daha önce her şeyin söylendiğini ve var olan metinlerin diğer metinlerden izler taşıdığını düşüncesini savunan postmodernistler, eserlerini yazarken diğer metinlerden farklı tekniklerle malzeme ödünç alırlar. Mungan, şiirlerinde pastiş, parodi, alıntı, gizli alıntı, yeniden yazma, açık ve kapalı gönderme yoluyla sürekli başka metinlerden faydalanır. Sinema, tarih, psikoloji, felsefe, dinler tarihi, siyaset ve müzik başta olmak üzere birçok alandan malzeme ödünç alır. Eserlerinde sık sık

siyasetçilere, müzisyenlere, peygamberlere, filozoflara, film yıldızlarına, yönetmenlere, tiyatro oyuncularına, tarihî şahsiyetlere göndermede bulunur. Türk şiirinde metinlerarasılık ilişkilerinden en fazla faydalanan şairlerden biri de Mungan'dır. Birçok şiirini önceden var olan metinler üzerinde kurgulayan şairin, bu yönüyle postmodernistlere benzediği düşünülebilir.

Postmodern şiir, sanayi sonrası dönemin şiiridir. Doğal olarak postmodern şiirde, sanayi sonrası dönemin şartlarının tema olarak işlenmesi kaçınılmazdır. Tüketim toplumu, haz odaklı yaşam, metal ve rock müziği, anarşizm, marjinal yaşam, bilgi toplumu, teknoloji, simülasyon, hipergerçeklik, bilgisayar ve televizyon gibi konular sanayi sonrası dönem ile ilişkilendirilir. Mungan'ın işlediği temaların başında sanayi sonrası dönem ve bu döneme bağlı sorunlar gelir. Çocukluk, yalnızlık, tarih, cinsellik, aşk, yolculuk ve kaçış gibi temaları da postmodern bir üslupla ele aldığı görülür.

Değişik türden imgeler kullanan Mungan, özellikle alışılmamış bağdaştırmalar şeklinde oluşturduğu yeni imgelerle postmodern sanat estetiğine yaklaşır. Okuyucuyu şaşırtan bu imgeleri zaman zaman yaygın dilin mantığının dışında kullanır. Şair bu yönüyle dilin genel geçer kurallarının olmadığını iddia eden postmodernistlerle aynı düşüncededir.

Çalışmamızda, Murathan Mungan'ın birçok açıdan postmodern sanat estetiğine bağlı bir şekilde şiir yazdığı neticesine vardık. Bu tezde ortaya koyduğumuz kriterler çerçevesinde bir şairinin postmodernizm ile olan ilişkisi incelenebilir. Elde ettiğimiz bulguların, şiir metinlerinde postmodernizmin izini sürerken yöntem noktasında araştırmacılara yardımcı olacağını ümit etmekteyiz.

## KAYNAKÇA

### Murathan Mungan'ın Faydalanılan Eserleri

- Mungan, Murathan (1996). *Murathan '95* (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları
- Mungan, Murathan (2000a). *Mürekkep Balığı* (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2000b). *Oyunlar İntiharlar Şarkılar* (3. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2000c). *Oda Poster ve Şeylerin Kaderi* (5. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2000d). *Metal* (4. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2000e). *Osmanlıya Dair Hikâyat* (6. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2000f). *Yaz Sinemaları* (7. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2004). *Bir Kutu Daha* (2. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2007a). *Dağ* (4. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2007b). *Kullanılmış Biletler* (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2007c). *Meskalin 60 Draje* (2. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2007d). *Omayra* (7. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2007e). *Kum Saati* (9. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2008a). *Sahtiyan* (9. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2008b). *Mırıldandıklarım* (12. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2009a). *Eldivenler, Hikayeler* (2. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2009b). *Hayat Atölyesi* (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2010a). *Paranın Cinleri* (9. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2010b). *Gelecek* (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2010c). *İkinci Hayvan* (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2010d). *Metinler Kitabı* (4. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

- Mungan, Murathan (2010e). *227 Sayfa* (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2011a). *Doğduğum Yüzyıla Veda* (2. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2011b). *Kibrit Çöpleri* (2. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2011c). *Yazıhane* (2. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2011d). *Şairin Romanı* (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2011e). *Stüdyo Kayıtları* (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2011f). *Soğuk Büfe* (4. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2011g). *Bir Garip Orhan Veli* (5. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2012a). *Eteğimdeki Taşlar* (3. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2012b). *Timsah Sokak Şiirleri* (4. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2012c). *Tuğla* (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2012d). *Aşkın Cep Defteri* (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2012e). *Eski 45'likler* (8. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2012f). *Yaz Geçer* (19. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2013a). *Erkekler İçin Divan* (4. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2013b). *Bazı Yazlar Uzaktan Geçer* (2. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2013c). *Mahmud ile Yezida* (9. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2014a). *189 Sayfa* (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2014b). *Son İstanbul* (12. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2014). *Başkalarının Gecesi* (6. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2015a). *Harita Metod Defteri* (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2015b). *Aşkın Cep Defteri* (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.



Mungan, Murathan (2016). *Solak Defterler* (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

### **Diğer Kaynaklar**

Abercrombie, Nicholas- Hill, Stephen-Turner, Bryan S. (2006). *The Penguin Dictionary of Sociology* (3. Edition). London in England: Penguin Group.

Abrams, Meyer Howard (1999). *A Glossary of Literary Terms* (7. Edition). Massachusetts in USA: Heinle & Heinle.

Acar, Adnan (2012). *Estetik Marksçı Estetik Toplumsal Gerçeklik* (1. Baskı). İstanbul: Doruk Yayınları.

Ada, Ahmet (2007). Postmodern Şiir. *Mor Taka*. Bahar-Yaz 2007. S: 8. Trabzon, s. 41- 43.

Adanır, Oğuz (2010). *Baudrillard Fikir Mimarları Dizisi 22* (1. Baskı). İstanbul: Say Yayınları.

Adorno, Theodor W. (1983). *Cultural Criticism and Society. Prisms*. Cambridge, MA: MIT Press, p. 17 – 34.

Adorno, Theodor W.-Horkheimer, Max (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği* (1. Basım). N. Ülner-E.Ö. Karadoğan (çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Adorno, Theodor W. (2012). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* (7. Baskı). N. Ünler-M. Tüzel- E. Gen (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Adorno, Theodor W. (2014). *Minima Moralia* (8. Baskı). O. Koçak-A. Doğukan (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Ahmad, Feroz (1997). *The Turkish Experiment in Democracy 1950-1975* (1. Edition). London in England: C. Hurst & Company.

Akay, Ali (1997). *Postmodern Görüntü* (1. Baskı). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Akay, Hasan (1998). *Servet-i Fünûn Şiir Estetiği* (1. Baskı). İstanbul: Kitabevi.

Akay, Hasan (2007). *Cenab Şahabeddin* (2. Baskı). İstanbul: 3F Yayınları.

Aksan, Doğan (2003). *Her Yönüyle Dil Ana Çizgileriyle Dilbilim* (2. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Aksan, Doğan (2014). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili* (1. Basım). Ankara: Bilgi Yayınevi.

Aksu, Şener (2006). *Hegel ve Tarih Felsefesi* (1. Baskı). Ankara: Anı Yayıncılık.

Aktaş, Ümit (2012). *Edebiyat, İdeoloji ve Poetika* (1. Baskı). İstanbul: Okur Kitaplığı.

- Aktay, Yasin (2008). Kavramsal Açıdan Modernizm ve Postmodernizme Bakmak. *Modernizmden Postmodernizme, Hece Özel Sayısı* 138, 139, 140. Ankara, s.8-16.
- Aktulum, Kubilay (2000). *Metinlerarası İlişkiler* (1. Basım). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, Kubilay (2004). *Parçalılık Metinlerarasılık* (1. Basım). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Akyüz, Kenan (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923* (1. Baskı). İstanbul: İnkılâp Kitapevi.
- Akyüz, Kenan (2010). *Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi* (11. Baskı). İstanbul: İnkılâp Kitapevi.
- Altay, Derya (2005). Küresel Köyün Medyatik Mimarı McLuhan. *Kadife Karanlık 21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar* (2. Baskı). N. Rigel (ed.). İstanbul: Su Yayınevi, s. 9-74.
- Almasulu, Damla (2008). *Postmodernizm Sanatın Sonu Mu?* (1. Baskı). İstanbul: Sone Yayınları.
- Albayrak, Mevlüt (2012). *Estetik'in Serüveni Sanat Felsefesi* (1. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ali, Sabahattin (2008). *Sırça Köşk* (7. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Altan, Erhan (2013). *Sıfırlı Yıllarda Şiirimizde Deney/im* (1. Baskı). İstanbul: 160. Kilometre.
- Althusser, Louis (2014). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (2. Baskı). A. Tümerterkin (çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Altieri, Charles (2006). *The art of Twentieth-Century American Poetry: Modernism and After* (1. Published). USA: Blackwell Publishing.
- Altıyaprak, Yakup (2008). *İkinci Yeni ve Türk Şiirinde Modernizm* (1. Baskı). Ankara: Ebabil Yayınları.
- Altuğ, Taylan (2007). *Kant Estetiği* (2. Baskı). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Altuğ, Taylan (2008). *Dile Gelen Felsefe* (2. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Altuğ, Taylan (2012). *Son Bakışta Sanat* (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Anderson, Perry (2009). *Postmodernitenin Kökenleri* (4. Baskı). E. Gen (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arık, Bilal (2006). Raymond Williams. *Kadife Karanlık 2 Ayna Şövalyeleri* (2. Baskı). B. Çoban (ed.). İstanbul: Su Yayınevi, s. 117-139.

- Aristoteles (2013). *Poetika Şiir Sanatı Üzerine* (8. Basım). S. Rifat (çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Armağan, Yalçın (2014). *İmkânsız Özerklik Türk Şiirinde Modernizm* (3. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arthur Schopenhauer (2008). *Hayatın Anlamı* (1. Baskı). A. Aydoğan (çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Artun, Ali (2013). Çokkültürlülük. *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm Kimlik ve Estetik* (1. Baskı). A. Artun (der.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aruoba, Oruç (1983). Neler Varmış O “Siyah Çantada” Meğer. *Tan Dergisi*. S. 13. Aralık 1983. İstanbul.
- Ashton, Jennifer (2006) *From Modernism to Postmodernism American Poetry And Theory in The Twentieth Century* (1. Published). Cambridge in England: Cambridge University Press.
- Aslanbenzer, Hakan (2012). *Neo-Epik Şiir* (1. Baskı). İstanbul: Okur Kitaplığı.
- Ayhan, Ece (2013). *Bir Şiirin Bakır Çağı* (3. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ayhan, Ece (2014). *Sivil Denemeler Kara* (4. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aysevener, Kubilay (2001). Bir İlerleme Tasarımı Olarak Tarih. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* S. 41. Ankara, s.171-186.
- Aytaç, Gürsel (2003). *Genel Edebiyat Bilim* (1. Baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Bahtin, Mihail (2005). *Rabelais ve Dünyası* (1. Baskı). Ç. Öztekin (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Barthes, Roland (1986). *Rustle of Language* (2. Printing). R. Howard (trans.). New York in USA: Hill and Wang.
- Barthes, Roland (2014). *Dilin Çalışma Sesi* (1. Baskı). A. Ece-N.K. Sevil (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Başat, İsmail Mert (2007). Post-Modernizm ve Edebiyat. *Mor Taka*. Bahar-Yaz 2007. S: 8. Trabzon, s. 36-38.
- Batur, Enis (1992). “Hiza Denemesi”ne Katkı. *Sombahar*. Mayıs-Haziran 1992, S:11. İstanbul, s. 50-53.
- Baudrillard, Jean (2003). *Sessiz Yiğınların Gölgesinde Toplumsalın Sonu* (3. Baskı). O. Adanır (çev.). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, Jean (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon* (6. Baskı). O. Adanır (çev.). İstanbul: Doğubatı Yayınları.

- Baudrillard, Jean (2012). *Tüketim Toplumu* (5. Basım). H. Deliceçaylı- F. Keskin (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Zygmunt (2011a). *Bireyselleşmiş Toplum* (2. Baskı). Y.Alogan (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Zygmunt (2011b). *Postmodern Etik* (2. Baskı). A. Türker (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Zygmunt (2013). *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları* (2. Baskı). İ. Türkmen (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Zygmunt (2014). *Parçalanmış Hayat Postmodern Ahlak Denemeleri* (2. Basım). İ. Türkmen (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bayıldır, Sabit Kemal (2012). Bayrıl'ın "Melek, Dönecek"i. *Öteki Poetika Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar* (1. Baskı). H. Kahraman (der.). İstanbul: Mühür Kitaplığı, s. 54-69.
- Beasley, Rebecca (2007). *Theorists of Modernist Poetry: T.S. Eliot, T.E. Hulme, Ezra Pound* (1. Ppublished). New York in USA: Routledge.
- Bengü, Memet Fuat (1999). *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi 1-2* (1. Baskı). İstanbul: Adam Yayınları.
- Benjamin, Walter (1973). *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism* (1. Published). London in England: NLB.
- Benjamin, Walter (2015). *Teknik Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağında Sanatın Sonu* (1.Baskı). G. Sarı (çev.). İstanbul: Zeplin Kitap.
- Berger, Peter L.- Berger, Brigitte-Kellner, Hansfried (2000). *Modernleşme ve Bilinç* (2.Basım). C. Cerit (çev.). İstanbul: Pınar Yayınları.
- Berk, İlhan (2009). *Logos* (3. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berk, İlhan (2013). *Poetika* (4. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berkes, Niyazi (1978). *Türkiye'de Çağdaşlaşma* (1. Baskı). İstanbul: Doğu-Batı Yayınları.
- Berman, Marshall (2011). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (14. Baskı). Ü. Altuğ-B. Peker (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Best, Steven-Kellner, Douglas (2010). *Postmodern Teori* (2.Baskı). M. Küçük (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bezirci, Asım (2005). *İkinci Yeni Olayı* (2. Baskı). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

- Bingöl, Ulaş (2014). Murathan Mungan'ın Poetik Görüşleri. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Yıl 6, S. 12. Diyarbakır, s. 98-113.
- Bloom, Harold (2008). *Etkilenme Endişesi* (1. Baskı). F. B. Aydar (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bloom, Harold (2014). *Batı Kanonu* (1. Baskı). Ç. Pala Mull (çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bodei, Remo (2008). *Güzelin Biçimleri* (1. Baskı). D. Kundakçı (çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Bourse, Michel (2009). *Mezliğe Övgü* (1. Baskı). I. Ergüden (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bowra, Cecil Maurice (1993). *Yaratıcı Deney* (1. Baskı). E. Alova-D. Aksu-K. Atakay-N. Kasap (çev.). İstanbul: Adam Yayınları.
- Bowie, Malcolm (2007). *Lacan* (1. Baskı). V.P. Şener (çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Boynukara, Hasan (1997). *Modern Eleştiri Terimleri* (1. Baskı). İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Bozdoğan, Sibel-Kasaba, Reşat (ed.) (2014). *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* (4. Baskı). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Bozer, Fuat (2009). *Varoluş ve Bilgi* (1. Baskı). Ankara: Say Yayınları.
- Breton, Andre (2009). *Sürrealist Manifestolar* (1.Baskı). Y. S. Kafa-A. Günebanlı-A. Güngör (çev.). İstanbul: AltıKırkbeş Yayın.
- Breton, Andre (2010). Yaşayan Eserleriyle Sürrealizm. K. Özsezgin (çev.). *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş* (1.Baskı). A. Artun (der.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bruce, Steve-Yearley, Steven (2006). *The Sage Dictionary of Sociology* (1. Published). London in England: Sage Publications.
- Budak, Selçuk (2009). *Psikoloji Sözlüğü* (4. Baskı). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Bunnin, Nicolas-Yu, Jiyuan (2004). *The Blackwell Dictionary of Western Philosophy*, Oxford in U.K.:Blackwell Publishing.
- Burger, Peter (2014). *Avangard Kuram* (8. Baskı). E. Özbek (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bülbül, Melike (2005). *İmgesel İletişim* (1. Baskı). Konya: Çizgi Kitabevi.

- Calinescu, Matei (2011). *Modernliğin Beş Yüzü* (2. Baskı). S. Gürses (çev.). İstanbul: Küre Yayınları.
- Callero, Peter L. (2003). The sociology of the self. *Annual Review of Sociology* 29. Palo Alto, p. 115-133.
- Callinicos, Alex (2006). Sosyalizm ve Modern Zamanlar. K. Kurtul (çev.). *Tarihin Sonu Mu?* (1. Baskı). C. Bertram-A. Chitty (der.). İstanbul: İmge Kitapevi, s. 257-278.
- Caner, Fırat (2013). *Geyiğin Laneti Bir Murathan Mungan İncelemesi* (1. Baskı). İstanbul: Kesit Yayınları.
- Cankoçak, Kerem (2014). Türkiye’de Bilim Neden Gelişmiyor. *Birgün Gazetesi*. 23. 11. 2014.
- Canpolat, Nesrin (2005). “Bilginin Arkeoloğu Michel Foucault”, *Kadife Karanlık 21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar* (2. Baskı). N. Rigel (ed.), İstanbul: Su Yayınevi, s. 75-138.
- Cansever, Edip (2002). *Şairin Seyir Defteri* (1. Baskı) İstanbul: Adam Yayınları.
- Cansever, Edip (2012). *Şiiri Şiirle Ölçmek* (2. Baskı). D. Dirlikyapan (haz.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cassaou, Jean (2006). *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi* (4.Basım). Ö. İnce-İ. Usmanbaş (çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Castells, Manuel (2013). *Ağ Toplumunun Yükselişi Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür* (2. Baskı). E. Kılıç (çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Cebeci, Oğuz (2008). *Komik Edebi Türler Parodi, Satir ve İroni* (1. Baskı). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Cebeci, Oğuz (2013). *Metaforlar ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri* (1. Baskı). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Cebecioğlu, Ethem (2009). *Tasavvuf terimleri ve Deyimleri Sözlüğü* (5. Basım). İstanbul: Ağaç Kitabevi Yayınları.
- Cengiz, Metin (2007). *Küreselleşme, Postmodernizm ve Edebiyat* (1. Baskı). İstanbul: Digraf Yayıncılık.
- Cengiz, Metin (2011). *Modernleşme ve Modern Türk Şiir* (2. Baskı). İstanbul: Digraf Yayıncılık.
- Cevizci, Ahmet (2013). *Paradigma Felsefe Sözlüğü* (8. Baskı), İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

- Cevizci, Ahmet (2011). *Felsefe Tarihi Thales'ten Baudrillard'a*, İstanbul: Say Yayınları.
- Chamberland, M. Roger (2007). Sanal Cennetlerde "Seçkin Cesetler". *Mor Taka*. Bahar-Yaz 2007. S: 8. Trabzon, s. 32-34.
- Charles Baudelaire (2011). *Modern Hayatın Ressamı* (1. Baskı). A. Berktaş (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Charles Baudelaire (2015). *Kötülük Çiçekleri* (1. Basım). S. Maden (çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Childs, Peter-Fowler, Roger (2006). *The Routledge Dictionary of Literary Terms* (1. Published). London in England: Routledge.
- Claudon, Francis (2006). *Romantizm Sanat Ansiklopedisi* (4.Baskı). Ö. İnce-İ. Usmanbaş (çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Cleró, Jean-Pierre (2011). *Lacan Sözlüğü* (1. Baskı). Ö. Soysal (çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Colette, Jacques (2006). *Varoluşçuluk* (1.Baskı). I. Ergüden (çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Connor, Steven (2015). *Postmodernist Kültür* (3. Baskı). D. Şahiner (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Coşar, Metin (2009). *Nietzsche Kavramasal Yeni Bir Yol* (2. Baskı). Ankara: ODTU Yayıncılık.
- Cöntürk, Hüseyin (2006). *Çağının Eleştirisi Birinci Kitap*. (1. Baskı). E. Berensel (haz.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cumalı, Necati (2001). *Karabatak*. Yüzyılın Türk Şiiri I. Cilt (1. Baskı). M. H. Doğan (haz.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 513.
- Çabuklu, Yaşar (2010). *Postmodern Toplumdan Kesitler* (3. Baskı). İstanbul: Paloma Yayınevi.
- Çetin, Nurullah (2013). *Behçet Necatigil* (1. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çetişli, İsmail (2003). *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar* (5.Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çoban, Barış (2011). Louis Althusser. *Kadife Karanlık 2 Ayna Şövalyeleri* (2. Basım). B. Çoban (ed.). İstanbul: Su Yayınevi, s. 89-116.
- Çüçen, A. Kadir (vd.) (2011). *Varlık Felsefesi* (2. Baskı). Bursa: Ezgi Kitabevi.

- Çüçen, A. Kadir (2012). *Martin Heidegger: Varlık ve Zaman* (4.Basım). İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Danto, Arthur C. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi* (1. Baskı). Z. Demirsü (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Debord, Guy (2012). *Gösteri Toplumu* (1.Baskı). A. Ekmekçi-O. Taşkent (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Deleuze, Gilles-Guattari, Félix (1990). *Kapitalizm ve Şizofreni I Göçebebilimi İncelemesi* (1. Baskı). A. Akay (çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Deleuze, Gilles (2005). *Bergsonculuk* (1. Baskı). H. Yücefer (çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Deleuze, Gilles-Guattari, Félix (2014). *Anti-Ödipus Kapitalizm ve Şizofreni I* (2.Baskı). F. Ege-H. Erdoğan-M. Yitalp (çev.). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Deleuze, Gilles-Guattari, Félix (2015). *Felsefe Nedir?* (10. Baskı). T. Ilgaz (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Demir, Zafer (2015). *İkinci Yeni ve Postmodernizm* (1. Baskı). İstanbul: Mühür Kitaplığı.
- Devellioğlu, Ferit (2003). *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgat* (20. Baskı). Ankara: Aydın Kitapevi.
- Dıranas, Ahmet Muhip (2001). *Olvido. Yüzyılın Türk Şiiri I. Cilt* (1. Baskı). M. H. Doğan (haz.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 184.
- Dilçin, Cem (2013). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi* (10. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Dochherty, Thomas D. (1995). Postmodernizm: Bir Giriş. *Postmodernist Burjuva Liberalizmi* (1. Baskı). Y. Alogan (çev.). Sarmal Yayınevi, İstanbul, s.7-54.
- Doğan, Mehmet H. (2008). *Türk Şiirinde Son Okumalar* (1. Baskı). İstanbul: İkaros Yayınları.
- Doğan, Mehmet Can (2011). *Şiir Arkeolojisi* (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Doltaş, Dilek (1999). *Postmodernizm Tartışmalar ve Uygulamalar* (1.Baskı). İstanbul: Telos Yayıncılık.
- Doltaş, Dilek (2003). *Postmodernizm ve Eleştirisi* (1. Baskı). İstanbul: İnkılap Yayınevi.



- Eagleton, Terry (1992). Kapitalizm, Modernizm ve Postmodernizm. D. Akın (çev.). *Sombahar*. Mayıs-Haziran 1992, S.11. İstanbul, s. 15-25.
- Eagleton, Terry (2001). Postmodernistler Nerden Gelirler?. A. Fethi (çev.). *Marksizm ve Postmodern Gündem* (1. Baskı). E.M. Wood-J.B. Foster (der.). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Eagleton, Terry (2004). *Edebiyat Kuramı* (2. Basım). T. Birkan (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, Terry (2005). *Kültür Yorumları* (1.Basım). Ö. Çelik (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, Terry (2010). *Estetiğin İdeolojisi* (1. Baskı). B. Gözkân (çev.). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Eagleton, Terry (2011a). *Postmodernizmin Yanılsamaları* (2. Baskı). M. Küçük (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, Terry (2011b). *Şiir Nasıl Okunur* (1. Baskı). K. Genç (çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Eagleton, Terry (2011c). *İdeoloji* (3. Basım). M. Özcan (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Ebuzziya Tefvik (2006). *Yeni Osmanlılar* (1. Baskı). Ş. Kutlu (haz.). İstanbul: Pegasus Yayınları.
- Ecevit, Yıldız (2008). Postmodern Türk Romanında Osmanlıcanın Kullanımı. *Modernizmden Postmodernizme, Hece Özel Sayısı* 138,139,140. Ankara, s. 333-342.
- Ecevit, Yıldız (2009). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* (6. Baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eco, Umberto (1992). *Açık Yapıt* (1. Baskı). Y. Şahan (çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Edmund Burke (2008). *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefî Bir Soruşturma* (1. Baskı). İstanbul: BilgeSu Yayıncılık.
- Elias John Wilkinson Gibb (1999). *Osmanlı Şiir Tarihi II* (1. Baskı). A. H. Çavuşoğlu (çev.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Eliot, Thomas Stearns (1992). Modern Zihniyet. T. Erdem (çev.). *Sombahar*. Mayıs-Haziran 1992, S:11. İstanbul, s. 33-41.
- Eliot, Thomas Stearns (2007). *Edebiyat Üzerine Denemeler* (1. Baskı). S. Kantarcıoğlu (çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

- Ellis, John M. (1997). *Postmodernizme Hayır* (1. Baskı). H. A. Bakırer (çev.). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Emre, Ali (2014). *Şiir Saçağı Altında Poetik ve Eleştirel Yazılar* (1. Baskı). İstanbul: İz Yayınları.
- Emre, Gültekin (2010). Deneysel Şiir. *Akatalpa*. Kasım 2010. S. 131. İstanbul, s. 2.
- Emre, İsmet (2006). *Postmodernizm ve Edebiyat* (2. Baskı). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Enginün, İnci (2006). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)* (2. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Erdoğan, Bekir Sıtkı (1957). *Bir Yağmur Başladı* (2. Baskı). Ankara: Serdengeçti Neşriyatı.
- Erdost, Barış (2003). *Karl Marx Yabancılaşma Kitabı Sunuş Yazısı* (2. Baskı). Ankara: Sol Yayınları.
- Erdönmez Çobanlı, Işıl (2014). 20. yüzyılın Postmodern Düşünürü Olarak Gilles Deleuze. *Marmara Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Sayı 5, Haziran 2014.
- Ergiydiren, Sevinç (2007). *Eleştiride Fenomenolojik Yaklaşımlar* (1. Baskı). Ankara: Hece Yayınları.
- Eroğlu, Ebubekir (2005). *Modern Türk Şiirinin Doğası* (2. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Esen, Ali (2011). Evrensellik ve Yerellik. *İlim Dünyası*, Sayı: 2, İstanbul, s. 4-11.
- Fanon, Frantz (2011). *Yeryüzünün Lanetlileri* (1. Baskı). Ş. Süer (çev.). İstanbul: Versus Kitap.
- Farago, France (2006). *Sanat* (1. Basım). Ö. Doğan (çev.). İstanbul: Doğu-Batı Yayınları.
- Featherstone, Mike (2013). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü* (2. Baskı). M. Küçük (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fedai, Celal (2008). Tekmeden Çok Çifte: Şiir Sanatı, Modernizm ve Postmodernizm Arasında Aşksız İlişkiler. *Modernizmden Postmodernizme, Hece Özel Sayısı* 138,139,140. Ankara, s.395-400.
- Fedai, Celal (2012). *Sözcükler İçin Savaş* (1. Baskı). Ankara: Hece Yayınları.
- Felski, Rita (2010). *Edebiyat Ne İşe Yarar?* (1. Baskı). E. Ayhan (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Ferry, Luc (2012). *Homo Esteticus Demokrasi Çağında Beğenin'in İcadı* (1.Baskı). D. Çetinkasap (çev.), İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

- Fischer, Ernst (2005). *Sanatın Gerekliliği* (10. Basım). C. Çapan (çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Foucault, Michel (2000). What Is An Author?. *Modern Criticism and Theory a Reader* (2. Edition) D. Lodge (Ed.). Harlow, England: Pearson Education, p. 173-187.
- Foucault, Michel (2011a). Aydınlanma Nedir?. I. Ergüden-O. Akınhay (çev.). *Özne ve İktidar* (3. Baskı). F. Keskin (haz.). I. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, Michel (2011b). Başka Mekânlara Dair. I. Ergüden (çev.) *Özne ve İktidar* (3. Baskı) F. Keskin (haz.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, Michel (2011c). Hakikat ve İktidar. O. Akınhan (çev.). *Entelektüelin Siyasî İşlevi* (3.Baskı). F. Keskin (haz.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, Michel (2012a). “İktidar ve Bilgi.” I. Ergüden (çev.). *İktidarın Gözü* (3.Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, Michel (2012b). Tımarhaneler, Cinsellik, Hapishaneler. I. Ergüden (çev.). *İktidarın Gözü* (3.Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, Michel (2013a). *Deliliğin Tarihi* (5.Baskı). M. A. Kılıçbay (çev.). İstanbul: İmge Kitabevi.
- Foucault, Michel (2013b). *Kelimeler ve Şeyler* (4.Baskı). M. A. Kılıçbay (çev.). İstanbul: İmge Kitabevi.
- Foucault, Michel (2013c). *Hapishanenin Doğuşu* (4.Baskı). M. A. Kılıçbay (çev.). İstanbul: İmge Kitabevi.
- Francis Bacon (2006). Dinde Birlik Üstüne. *Denemeler* (6.Baskı). A. Göktürk (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 31-35.
- Freud, Sigmund (1996). *Düşlerin Yorumu II* (2.Baskı). E. Kapkın (çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Freud, Sigmund (2004). *Uygarlık, Toplum ve Din* (1. Baskı). E. Kapkın (çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Freud, Sigmund (2007). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine* (4. Baskı). K. Şipal (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Freud, Sigmund (2009). *Düşlerin Yorumu I* (4.Baskı). E. Kapkın (çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Freud, Sigmund (2011). *Uygarlığın Huzursuzluğu* (4. Baskı). H. Barışcan (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

- Friedrich Engels (1997). *İngiltere’de Emekçi Sınıfının Durumu* (1. Baskı). Y. Fincancı (çev.). Ankara: Sol Yayınları.
- Friedrich Nietzsche (1974). *The Gay Science* (1. Published). W. Kaufmann (trans.). New York in USA: Vintage Press.
- Friedrich Nietzsche (2010). *Güç İstenci* (1. Baskı). N. Epçeli (çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Friedrich Nietzsche (2014). *Hayat Dediğin Ne Ki? Aforizmalar* (2. Basım). E. Aslan-G. Doğru (çev.). İstanbul: Aylak Adam Kültür Sanat Yayıncılık.
- Friedrich Von Schiller (1999). *Estetik Üzerine* (1. Basım). M. Özgü (çev.). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Frye, Northrop (2015). *Eleştirinin Anatomisi* (1. Baskı). H. Koçak (çev.). İstanbul: Ayrintı Yayınları.
- Fukuyama, Francis (1989). The End of History?. *The National Interest*. N. 16 (Summer). Washington, p. 3-18.
- Fukuyama, Francis (2015). *Tarihin Sonu ve Son İnsan* (5. Baskı). Z. Dicleli (çev.). İstanbul: Profil Yayıncılık.
- Funk, Rainer (2009). *Ben ve Biz Postmodern İnsanın Psikanalizi* (2. Baskı). Ç. Tanyeri (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fusillo, Massimo (2012). *Edebiyatta Estetik* (1. Baskı). F. Demir (çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Gadamer, Hans-Georg (2008). *Hakikat ve Yöntem Birinci Cilt* (1. Baskı). H. Aslan-İ. Yavuzcan (çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Gans, Herbert J. (2014). *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür* (4.Baskı). E.O. İncirlioğlu (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Geçgel, Hulusi (2007). Şiirde Modern ve Modernizm Üzerine. *Hayal Dergisi*. S. 23. Ekim-Kasım-Aralık 2007. İstanbul.
- Genette, Gerard (1997). *Paratexts Thresholds of Interpretation* (1. Edition). J. E. Lewin (trans.). London in England: Cambridge University Press.
- Georg Wilhelm F. Hegel (1994). *Estetik Güzel Sanat Üzerine Dersler I* (1.Baskı). T. Altuğ-H. Hünler (çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Georg Wilhelm F. Hegel (2015). *Estetik Güzel Sanat Üzerine Dersler II* (1.Baskı). T. Altuğ-H. Hünler (çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Giambattista Vico (2007). *Yeni Bilim* (1. Baskı). S. Ünal (çev.). İstanbul: Doğu-Batı Yayınları.

- Giddens, Anthony (2010). *Modernliğin Sonuçları* (4.Baskı). E. Kuşdil (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Goodchild, Philip (2005). *Deleuze & Guattari Arzu Politikasına Giriş* (1. Baskı). R. G. Ögdül (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gottdiener, Mark (2005). *Postmodern Göstergeler* (1. Baskı). E. Cengiz-H. Gür-A. Nur (Çev.). İstanbul: İmge Kitabevi.
- Göktuğ, Yüksel (2011). *Suç ve Ceza Türkçe Ön Söz* (1. Baskı). İstanbul: Morpa Kültür Yayınları.
- Greenberg, Clement (2009). Öncü ve Kiç. N. Özüaydın (çev.). *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı* (2. Baskı). M. Yılmaz (haz.). Ankara: Ütopya Yayınevi, s.244-263.
- Güçlü, Abdülbaki (vd.) (2003). *Felsefe Sözlüğü* (2. Baskı). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Gündoğdu, Hakan (2010). Aydınlanma ve Foucault. V. Urhan (haz.). *Foucault fikir Mimarları Dizisi 24* (1. Baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Habermas, Jürgen (1983). *Modernity: An Incomplete Project. The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (1. Edition). H. Foster (ed.). Post Townsend Washington in USA: Bay Press.
- Habermas, Jürgen (1990). *The Philosophical Discourse of Modernity* (1. Edition). F. Lawrence (trans.). Oxford in England: Polity Press.
- Habermas, Jürgen (2000). *Postmoderniteye Giriş: Bir Dönüm Noktası Olarak Nietzsche*. M. Küçük (çev.). *Modernite Versus Postmodernite* (3.Baskı). M. Küçük (der.). İstanbul: Vadi Yayınları, s. 236-261.
- Hançerlioğlu, Orhan (1989). *Felsefe Sözlüğü* (7. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, Orhan (2007). *Toplum Bilim Sözlüğü* (4. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, Orhan (2012a). *Felsefe Ansiklopedisi Düşünürler Bölümü Cilt 1* (4.Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi
- Hançerlioğlu, Orhan (2012b). *Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar Cilt 2* (5.Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, Orhan (2012c). *Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar Cilt 7* (5.Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harvey, David (2010). *Postmodernliğin Durumu* (5. Basım). S. Savran (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

- Hassan, Ihab (1990). Postmodernizm Parakritik Bir Bibliyografya. S. Özer (çev.). *Geniş Zamanlar*, Ekim/Kasım 1990. İstanbul, s. 17-34.
- Hassan, Ihab (1982). The Toward a Concept of Postmodernizm. *The Dismemberment of Orpheus The Toward Postmodern Literature* (2. Edition). Wisconsin in USA: The University Of Wisconsin Press.
- Haşim, Ahmet (2007a). *Göl Saatleri* (2. Baskı). S. Çağın (haz.). İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Haşim, Ahmet (2007a). *Piyale* (2. Baskı). S. Çağın (haz.). İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Heidegger, Martin (1997). Hölderlin ve Şiirin Özü: Beş Kılavuz Söz. *Hölderlin: Seçme Şiirler* (1. Baskı). A.T. Oflazoğlu (çev.). İstanbul: İz Yayınları.
- Heidegger, Martin (1998). *Tekniğe İlişkin Soruşturma* (2. Baskı). D. Özlem (çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Heidegger, Martin (2007). *Sanat Eserinin Kökeni* (1. Basım). F. Tepebaşı (çev.). Ankara: De Ki Basım.
- Heidegger, Martin (2009). *Metafizik Nedir?* (1. Baskı). Y. Örnek (çev.). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Heidegger, Martin (2011). *Varlık ve Zaman* (2. Basım). K. H. Ökten (çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Heidegger, Martin (2013). *Hümanizm Üzerine* (1. Baskı). Y. Örnek (çev.). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Heimdsöth, Heinz (2007). *Kant'ın Felsefesi* (1. Baskı). T. Menüsoğlu (çev.). İstanbul: Doğu-Batı Yayınları.
- Hester, Marcus B. (1967). *The Meaning of Poetic Metaphor* (1. Published). Paris in France: Mouton.
- Holbrook, Victoria R. (2012). *Aşkın Okunmaz Kıyıları Türk Modernitesi ve Mistik Romans* (4. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hopkins, David (2006). *Dada ve Gerçeküstüçülük* (1. Baskı). S. K. Angı (çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Horkheimer, Max (2013). *Akıl Tutulması* (9.Basım). O. Koçak (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hoover Paul (2013). *Postmodern American Poetry A Norton Anthology* (2. Editions). New York in USA: W.W. Norton & Company.
- Huntsperger, David W. (2010). *Procedural Form in Postmodern American Poetry* (1. Published). New York in USA: Palgrave Macmillan.

- Hutcheon, Linda (1988). *A Poetics Of Postmodernism* (1. Published). London in England: Routledge Group.
- Huysen, Andreas (1984). Mapping the Postmodern. *New German Critique*, N. 33. North Carolina, p. 5-49.
- Huysen, Andreas (1986). *After The Great Divide* (1.Published). Indianapolis in USA: Indiana University Press.
- Huysen, Andreas (2000). Postmodernin Haritasını Yapmak (3. Baskı).M. Küçük (çev.), *Modernite Versus Postmodernite*. M. Küçük (haz.). Ankara: Vadi Yayınları.
- Immanuel Kant (2006). *Yargı Yetisinin Eleştirisi* (1. Baskı). A. Yardımlı (çev.). İstanbul: İdea Yayınevi.
- İbrahim Şinasi (2010). Kaside. *Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi* (11. Baskı). K. Akyüz (haz.). İstanbul: İnkılâp Kitapevi, s. 13.
- Işık, İ. Emre (2000). *Öznenin Dili* (1.Baskı). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- İlbeyi Demir, F.G. (2009). *Kiç ve Plastik Sanatlar Üzerine* (1. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- İnal, Gülseli (1992). Türk Edebiyatında Gelenek ve Kopma. *Littera Edebiyat Yazıları*. Cilt 3. 1992. Ankara, s. 214-224.
- İnce, Özdemir (2011). *Şiir ve Gerçek* (4. Baskı). İstanbul: İmge Kitabevi.
- Jameson, Fredric (1984). The Politics of Theory: Ideological Positions in The Postmodernism Debate. *New German Critique*, North Carolina. p.33, 53-65.
- Jameson, Fredric (2004). History and Class Consciousness as an 'Unfinished Project'. *The Feminist Standpoint Theory Reader: Intellectual and Political Controversies* (1. Published). S. Harding (ed.). New York in U.S.A: Routledge.
- Jameson, Fredric (2008a). *Marksizm ve Biçim* (2. Baskı). M. H. Doğan (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jameson, Fredric (2008b). *Modernizmin İdeolojisi Edebiyat Yazıları* (1. Baskı). K.Atakay-T. Birkan (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Jameson, Fredric (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizm Kültürel Mantiğı* (1. Baskı). N. Plümer- A. Gölcü (çev.). Ankara: Nirengi Kitap.
- Jameson, Fredric (2013). *Dil Hapishanesi, Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğın Eleştirel Öyküsü* (3. Basım). M. H. Doğan (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Jeanniere, Abel (2000). *Modernite Nedir?*. N. Tural (çev.). *Modernite Versus Postmodernite* (3. Baskı). M. Küçük, Ankara: Vadi Yayınları, s. 95-107.
- Jimenez, Marc (2008). *Estetik Nedir?* (1. Baskı). A. Karaçoban (çev.). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Johnston, Derek (2015). *Felsefenin Kısa Tarihi* (1. Baskı). B. Yalçinkaya (çev.). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Jusdanins, Gregory (2015). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür* (2. Baskı). T. Birkan (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kahraman, Hasan Bülent (1992). Türk Şiirinde Gelenek-Güncellik Eklemlenmesine ve İlişkisine 'Özne' Kavramı Dolaylarında ve Modernizm-Postmodernizm Çerçevesinde Bakış Denemesi. *Littera Edebiyat Yazıları*. Cilt 3. 1992. Ankara, s. 225-234.
- Kahraman, Hasan Bülent (1997). *Yahya Kemal Rimbaud'yu Okudu Mu?* (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kahraman, Hasan Bülent (2004). *Türk Şiiri Modernizm Şiir* (1. Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kahraman, Hasan Bülent (2007). *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye* (2. Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kahraman, Hasan Bülent (2009). *Post-entelektüel Dönem ve Edebiyat* (1. Basım). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kahraman, Hasan Bülent (2015). *Lirizm: Muhalefet, Direniş ve Başkaldırının Alanı*. *Hece*, S. 219. Mart 2015. Ankara, s. 70-76.
- Kahraman, Mehmet (1996). *Divan Edebiyatı Yazıları* (1. Baskı). İstanbul: Beyan Yayınları.
- Kahyaoğlu, Orhan (2007). Mungan'ın içindeki 'Dağ'. *Radikal Kitap Eki*, 7 Aralık 2007.
- Kanık, Orhan Veli (2006). *Bütün Şiirleri* (15. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kantarcıoğlu, Sevim (2009). *Edebiyat Akımları Platon'dan Derrida'ya* (1. Baskı). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Kapar, Mehmet Ali (1993). Ka'b b. Eşref. *İslam Ansiklopedisi*. C. 24. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 3-4.
- Kaplan, Mehmet (1997). *Şiir Tahlilleri I Tanzimat'tan Cumhuriyete* (13. Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.



- Kaplan, Mehmet (2002). *Şiir Tahlilleri 2 Tanzimat'tan Cumhuriyete* (11. Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (2007). *Edebiyatımızın Bahçesinde Dolaşırken* (1. Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (2006a). *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1* (8. Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (2006b). *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 2* (7. Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Karabulut, Mustafa (2013). *Cenap Şahabettin Şiiri Tematik Bir İnceleme* (1. Baskı). İstanbul: Kesit Yayınları.
- Karaca, Alaattin-Tosun, Necip-Narlı, Mehmet (2007). 1970'ten Günümüze Roman, Hikâye, Şiir. *Türk Edebiyatı*. S. 401. Mart 2007. İstanbul, s.80-96.
- Karaca, Alaattin (2013). *İkinci Yeni Poetikası* (3. Basım). Ankara: Hece Yayınları.
- Karataş, Turan (2007). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü* (3. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karl Marx (1997). *Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi* (1. Baskı). K. Somer (çev.). Ankara: Sol Yayınları.
- Karl Marx (2003). *Yabancılaşma* (2. Baskı). B. Erdost (der.). Ankara: Sol Yayınları.
- Karl Marx-Friedrich Engels (2011). *Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri* (3. Baskı). M. Erdost (çev.). Ankara: Sol Yayınları.
- Karl Marx-Friedrich Engels (2013). *Alman İdeolojisi* (2. Basım). T. Ok-O. Geridönmez (çev.). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Kartal, Onur (2010). Şizofreni Deneyimi ve Göçebe Yaşam Biçimleri Üzerinden Bir Devrimci-Oluş İmkânının İzini Sürmek. *Postyapısalcılık*. A. Öztürk (der.). Ankara: Phoenix Yayınevi, s. 123-148.
- Kayıran, Yücel (2013). *Felsefi Şiir Tinsel Poetika* (2. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kemal, Yahya (1994). *Edebiyata Dâir* (2. Baskı). İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Kemal, Yahya (2004). *Kendi Gök Kubbemiz* (6. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kessler, Mathieu (2013). Sanatın Değeri Hakikat'ten Yüксеktir. K. Sarıalioğlu (çev.). *Nietzsche Fikir Mimarları Dizisi 7* (4. Baskı). K. Sarıalioğlu-M. Batmankaya (haz.). İstanbul: Say Yayınları, s.55-61.

- Kellner, Douglas (2000). Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm: Bazı Meydan Okumalar ve Sorunlar. M. Küçük (çev.). *Modernite Versus Postmodernite* (3.Baskı). M. Küçük (haz.). Ankara: Vadi Yayınları, s. 367-404.
- Kılıoğlu, İ. (2007). Modern-Postmodern Kavramlarının Çağrışımları. *Mor Taka*. Bahar-Yaz 2007. S: 8. Trabzon, s. 28-29.
- Kiras, İbrahim (1990). Modernist Geleneğin Kalıtçısı Bir Şair: Charles Olson. *Geniş Zamanlar*, Ekim/Kasım 1990. İstanbul, s. 59-64.
- Klingsöhr-Leroy, Cathrin (2006). *Gerçeküstüculük (Sürrealizm)* (1. Baskı). M.T. Yalın (çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kocataş, Ü. (1958). İkinci Yeniyi Seviyoruz Yahut Savunma. *Pazar Postası*. 19 Ekim 1958. S: 3. İstanbul, s. 6-8.
- Koç, Mustafa (2007). Hikâyeler Uydurduk. *Mor Taka*. Bahar-Yaz 2007. S: 8. Trabzon, s. 48-50.
- Koçak, Orhan (1992). Modernizm Tartışması İçin Bir Çerçeve Kurma Denemesi. *Sombahar*. Mayıs-Haziran 1992, S:11. İstanbul, s. 26-28.
- Koçakoğlu, Bedia (2012). *Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm* (1. Basım). Ankara: Hece Yayınları.
- Korkmaz, Ramazan-Özcan, Tarık (2009). Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri. *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000* (5. Baskı). R. Korkmaz (ed.). Ankara: Grafiker Yayınları, s.237-240.
- Köksal, M. Asım (2004). *Peygamberler Tarihi* (8. Baskı). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kramer, Samuel Noah (1990). *Tarih Sümer'de Başlar* (1. Baskı). M.İ. Çığ (çev.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Kristeva, Julia (1984). *Revolution in Poetic Language* (1. Published). M. Waller (trans.). New York in USA: Columbia University Press.
- Kula, Onur Bilge (2008). *Kant Estetiği ve Yazın Kuramı* (1. Baskı). İstanbul: Doruk Yayımcılık.
- Kula, Onur Bilge (2009). *Marksist İdeoloji ve Edebiyat* (1. Baskı). İstanbul: Kanguru Yayınları.
- Kula, Onur Bilge (2010). *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı I* (1. Baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kula, Onur Bilge (2011a). *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı II* (1. Baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- Kula, Onur Bilge (2011b). *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı III* (1. Baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kumar, Krishan (2013). *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları* (4. Baskı). M. Küçük (çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Kutlu, Sinan (2003). *Elveda Postmodernizm* (1. Baskı). İstanbul: Papirüs Yayınevi.
- Kutsal Kitap (2009). İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi, Yeni Yaşam Yayınları.
- Küçükalp, Kasım (2010). *Nietzsche ve Postmodernizm* (1. Baskı). İstanbul: Kibele Yayınları.
- Lacan, Jacques (2005). *Écritis* (1. Edition). B. Fink (trans.). New York in USA: W.W. Norton & Company.
- Landsberger, Benno (1945). Sümerlerin Kültür Sahasındaki Başarıları. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Dergisi*. C. 3. S. 2. Ankara, s. 137-158.
- Lash, Scott (2000). Modernite mi, Modernizm mi? Weber ve Günümüz Toplumsal Teorisi. M. Küçük (çev.). *Modernite Versus Postmodernite* (3.Baskı). M. Küçük (haz.). Ankara: Vadi Yayınları.
- Leech, Geoffrey N. (1991). *A Linguistic Guide To English Poetry* (15. Published), London in UK: Longman Grup.
- Leppert, Richard (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü* (1. Baskı). İ. Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lequenne, Michel (2000). *Marksizm ve Estetik* (1. Baskı). E. Bener-Y. Bener-A. Aydın. İstanbul: Yazın Yayıncılık.
- Lewis, Barry (2006). Postmodernizm ve Roman. *Postmodernizmin Eleştirel Sözlüğü* (1. Baskı). S. Sim (haz.). M. Erkan-A. Utku (çev.). İstanbul: Ebabil Yayıncılık, s. 143-156.
- Lewis, Bernard (2008). *Modern Türkiye'nin Doğuşu* (3. Baskı). B. B. Turna (çev.). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Lipovetsky, Gilles (1982). L'art Moderne Et l'individualisme Démocratique. *Le Débat*. N. 21 septembre-octobre 1982. Paris, p. 49-59.
- Loomba, Ania (2000). *Kolonyalizm Postkolonyalizm* (1. Baskı). M. Küçük (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lucy, Niall (2003). *Postmodern Edebiyat Kuramına Giriş* (2.Baskı). A. Aksoy (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Lukacs, Georg (1985). *Estetik I* (2. Basım). A. Cemal (çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Lukacs, Georg (1988) *Estetik III* (2. Basım). A. Cemal (çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Lukacs, Georg (1992). *Estetik II* (2. Basım). A. Cemal (çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Lukacs, Georg (2000). *Çağdaş Gerçekliğin Anlamı* (5. Basım). A. Cemal (çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Lukacs, Georg (2011). *Avrupa Edebiyatı ve Varoluşçuluk* (1.Basım). V. Yıldırım (çev.). Ankara: Epos Yayınları.
- Lunn, Eguene (2010). *Marksizm ve Modernizm Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Tarihsel Bir İnceleme* (1.Baskı). Y. Alogan (çev.). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Lyotard, Jean-François. (2013). *Postmodern Durum* (1.Baskı). İ. Birkan (çev.). Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Macksey, Richard (1997). *Foreword for Paratexts Thresholds of Interpretation* (1.Edition). London in England: Cambirdge University Press.
- Malik, Kenan (2001). Irkın Aynası: Postmodernizm ve Farklılığın Kutsanması. A. Fethi (çev.). *Marksizm ve Postmodern Gündem*. E.M. Wood-J.B. Foster (der.). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Manav, Faruk (2014). *Martin Heidegger ve Varoluşçu Hermeneutik* (1. Baskı). Ankara: Elis Yayınları.
- Marcuse, Harbert (1997). *Estetik Boyut* (1. Baskı). A. Yardımlı (çev.). İstanbul: İdea Yayınevi.
- Marcuse, Harbert (2015). *Tek-Boyutlu İnsan* (5. Basım). A. Yardımlı (çev.). İstanbul: İdea Yayınevi.
- Mardin, Şerif (2004). *Türk Modernleşmesi* (14. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Marinetti, Filippo Tommaso (2010). *Fütürizm Manifestosu*. K. Özsezgin (çev.). *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş* (1.Baskı). A. Artun (der.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Marshall, Gordon (ed.) (2014). *Sosyoloji Sözlüğü* (1. Baskı). O. Akınhay-D. Kömürcü (çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Mazzaro, Jerome (1980). *Postmodern American Poetry* (1. Published). Urbana in USA: University of Illinois Press.

- Mcgowan, John (1991). *Postmodernism And Its Critics* (1. Published). New York in U.S.A: Cornell University Press.
- Mcrobbie, Angela (2013). *Postmodernizm ve Popüler Kültür* (1. Baskı). A. Özdek (çev.). İstanbul: Parşömen Yayıncılık.
- Megill, Allan (2012). *Aşırılığın Peygamberleri* (1. Baskı). T. Birkan (çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Memmi, Albert (2009). *Sömürgecinin Portresi Sömürgeleştirilenin Portresi* (1. Baskı). Ş. Süer (çev.). İstanbul: Versus Kitap.
- Menteşe, Oya Batum (1992). Sanat'da Modernizm'den Post-Modernizm'e. *Littera Edebiyat Yazıları*. Cilt 3. 1992. Ankara, s. 236-240.
- Metin, Ali K. (2008). Türk Şiirinde Postmodern Yükselteler. *Modernizmden Postmodernizme, Hece Özel Sayısı* 138,139,140. Ankara, s.415-437.
- Mevlânâ (2011). *Mesnevî* (2. Baskı). A. Karaismailoğlu (haz.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Miyasoğlu, Mustafa (2003). *Asaf Halet Çelebi* (1. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Moran, Berna (2008). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (17. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moretti, Franco (2005). *Mucizevi Göstergeler* (1. Baskı). Z. Altok (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2002). Hayat Atolyesi, *Milliyet Kültür Sanat*, 27 Ocak 2002.
- Murphy, John W. (2000). *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri* (2. Baskı). H. Arslan (çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Muhammed İbn İshak (1988). *Siyer* (1. Baskı). S. Özel (çev.). İstanbul: Akabe Yayınevi.
- Mouffe, Chantal (2000). Radikal Demokrasi: Modern mi, Postmodern mi?. M. Küçük (çev.), *Modernite Versus Postmodernite* (3.Baskı). M. Küçük (haz.). Ankara: Vadi Yayınları, s. 297-314.
- Namık Kemal (2010a). Lisân-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şamildir. *Açıklamalı Osmanlı Türkçesi Metinleri* (1. Baskı). İ. Parlatır (haz.). Bursa: Ekin Basım Yayın Dağıtım, s.230-243.
- Namık Kemal (2010b). Vatan Şarkısı. *Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi* (11. Baskı). K. Akyüz (haz.). İstanbul: İnkılâp Kitapevi, s. 70.
- Nash, John M. (1974). *Cubism, Futurism and Constructivism* (2. Published). London in England: Thanes And Hudson.

- Nayır, Yaşar Nabi (1937). Orta Mektep ve Liselerde Edebiyat Dersleri. *Gündüz Dergisi*. Mart 1937. N. 12. S. 287, İstanbul.
- Necatigil, Behçet. (2012). *Bile/Yazdı* (2. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nişanyan, Sevan (2010). *Sözlerin Soyağacı* (2. Basım). İstanbul: Everest Yayınları.
- Okay, Orhan (1998). *Sanat ve Edebiyat Yazıları* (2. Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Oktay, Ahmet (1998). *Şairin Kanı*. Gül Dönüyor Avcumda (1. Baskı). İstanbul: Adam Yayınları.
- Oktay, Ahmet (2004). *İmkânsız Poetika* (1. Baskı). İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Oğuz, Cihan (1996). Murathan Mungan ve 'Metal'. *Sombahar*, Mayıs-Haziran 1996. S. 33. İstanbul, s. 93-96.
- Oxford Word Dictionary (2006) London in England: Oxford Universty Press.
- Oppermann, Serpil (2006). *Postmodern Tarih Kuramı, Tarih Yazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman* (1. Baskı). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Orkunoğlu, Yener (2007). *Nietzsche ve Postmodernizmin Gerçek Yüzü* (1.Baskı). İstanbul: Ceylan Yayınları.
- Orwell, George (2016). *1984* (52. Baskı). C. Üster. İstanbul: Can Yayınları.
- Oscar Wilde (2004). *Poems*. (1. Published). Paris in France: PoemHunter.
- Oscar Wilde (2014). *Reading Zindanı Baladı* (1. Baskı). P. Perver (çev.). İstanbul: Dedalus Kitap.
- Öğünç, Pınar (2005). Klonlanmak İstiyorum. *Radikal Kitap Eki*. 15 Temmuz 2005.
- Öker, Zuhal (2005). Kurgusal Dünyanın Gölgesinde Bir Unutkan Jean Baudrillard. *Kadife Karanlık 21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar* (2. Baskı). N. Rigel (ed.). İstanbul: Su Yayınevi, s.193-260.
- Öksüz, Yusuf Ziya (2004). *Türkçenin Sadeleşme Tarihi Genç Kalemler ve Yeni Lisan Hareketi* (2. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Öksüzan, Umut (2012). Heidegger Düşüncesinde Varlığın Anlamı Sorusu. *Özne Felsefe ve Bilim Yazıları*. 16. Kitap Bahar 2012. Konya, s. 31-39.
- Örgen, Ertan (2010). *Türk Şiirinde Gelenek Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri* (1. Baskı). Konya: Palet Yayınları.
- Özbahçe, Osman (2008). *Modern Şiirimizin Kökenleri* (1. Baskı). Ankara: Ebabil Yayınları.

- Özcan, Tarık (2003). Şiir Sanatında İmajın Yeri-Önemi ve Bunun Cemal Süreya'nın Şiir Dünyasına Uygulanması. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. C. 13. S. 1. Elazığ, s. 115-136.
- Özel, İsmet (2014). *Şiir Okuma Kılavuzu* (1. Baskı). İstanbul: Tam İstiklal Yayıncılık Ortaklığı.
- Özen, Saadet (2005). OuLipo'cular, Ou, Li ve Po'yu İleri Götürmek İçin Çalışırlar. *Kitaplık*. S. 89. Aralık 2005. İstanbul, s. 77.
- Özlem, Doğan (2011). *Hermeneutik ve Şiir* (1. Baskı). İstanbul: Notos Yayınları.
- Özmen, Gonca (2010). 'Siber çağın müşterisi' için şiirler. *Radikal Kitap Eki*, 29 Ocak 2010.
- Özmkas, Utku (2010). Teklif ve Talep. *Akatalpa*. Kasım 2010. S. 131. Ankara, s. 4-5.
- Öztürk, Armağan (2010). Nietzsche'nin Ardından. *Postyapısalcılık*. A. Öztürk (der.), Ankara: Phoenix Yayınları, s.35-71.
- Özyer, Nuran (1992). Alman Şiirinde Postmodernizm. *Littera Edebiyat Yazıları*. Cilt 3. 1992. Ankara, s. 241-245.
- Quinn, Edward (2006). *A Dictionary of Literary and Thematic Terms* (2. Edition), New York in USA: Infobase Publishing.
- Quintus Horatius Flaccus (2012). *Ars Poetica (Şiir Sanatı)* (1. Baskı). E. Özbayoğlu (çev.). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Pappenheim, Fritz (2002). *Modern İnsanın Yabancılaşması* (1. Baskı). S. Ak (çev.). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Parkan, Barış (2011). *Marx, Fikir Mimarları Dizisi 27*, İstanbul: Say Yayınları.
- Parla, Jale (2012). *Don Kişot'tan Bugüne Roman* (11. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parlatır, İsmail (2008). *Atasözü ve Deyimler Sözlüğü II* (1. Baskı). Ankara: Yargı Yayınevi.
- Parmaksız, Mehmet Nuri (2011). *Şiir-Kültür ve Edebiyata Dâir* (1. Basım). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Paul Verlaine (2010). Şiir Sanatı. M. Cevdet-S. Eyüboğlu (çev.). *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş* (1.Baskı). A. Artun (der.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pound, Ezra (1995). Geçmişe Bir Bakış. *20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı* (1. Baskı). H. Salihoğlu (haz.). Ankara: İmge Yayınları.

- Paz, Octavio (2000). Şiir ve Modernite. N. Tural (çev.). *Modernite Versus Postmodernite* (3. Baskı). M. Küçük (haz.). Ankara: Vadi Yayınları, s. 184-203.
- Perloff, Majorie (1981). *The Poetics Indererminacy: Rimbaud to Cage* (1. Published). Evanston in USA: Northwestren University Press.
- Perloff, Majorie (2004). *Differentials: Poetry, Poetics, Pedagogy* (1. Edition). Alabama in USA: The University of Alabama Press.
- Picabia, Francis (2010). Yamyam Manifestosu. C. Gündüz (çev.). *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş* (1.Baskı). A. Artun (der.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Plank, William (2012). *Nietzsche ve Varlık* (1. Basım). C. Kılıçaslan (çev.). İstanbul: Mitra Yayınları.
- Plehanov, Georgi Valentinoviç (1987). *Sanat ve Toplumsal Hayat* (3. Basım). C. Karakaya (çev.). İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Platon (2011). *Ion (Şiir Üzerine)* (1. Baskı). N. P. Boyacı (çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Pospelov, Gennadiy (2005). *Edebiyat Bilimi* (2. Baskı). Y. Onay (çev.). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Postman, Neil (1991). *Televizyon: Öldüren Eğlence* (1. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Preus, Antony (2007). *Historical Dictionary of Ancient Greek Philosophy* (1.Published). Maryland in U.S.A: Scarecrow Press.
- Ran, Nazım Hikmet (2010). *Kuvâyi Milliye Destanı* (14. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Recaîzade Mahmut Ekrem (2010). Tâkdîr-i Elhân. *Açıklamalı Osmanlı Türkçesi Metinleri* (1. Baskı). İ. Parlatır (haz.). Bursa: Ekin Basım Dağıtım, s. 298-305.
- Redeker, Horst (1986). *Edebiyat Estetiği* (1. Baskı). A. Çalışlar (çev.). Ankara: Kuzey Yayınları.
- Reike, Theodor (2006). *Aşk ve Şehvet Üzerine Romantik ve Cinsel Duyguların Psikanalizi* (1. Baskı). A. Kılıçoğlu (çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Rheingold, Howard (1993). *Virtual Communities: Homesteading on the Electronic Fronties* (1. Published). Massachusetts in USA: Addison Wesley.
- Richard, Lionel (2005). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi* (4. Basım). B. Madra-S.Gürsel-İ.Usmanbaş (çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.



- Ritzer, George (2001). *Explorations in Social Theory: From Metatheorizing to Rationalization* (1. Published). London in England: Sage Publications.
- Rızvanoğlu, Eren (2010). Söyleşimcilik, Metinlerarasılık. *Postyapısalcılık* (1. Baskı). A. Öztürk (der.), Ankara: Phoenix Yayınları, s. 149-178.
- Rifat, Mehmet (vd.) (2010). *Göstergebilim Dilbilim ve Çeviribilim Terimleri Sözlüğü* (1. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Rigel, Nurdoğan (vd.) (2005). *Kadife Karanlık 21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar* (2.Baskı). İstanbul: Su Yayınevi.
- Rosenau, Pauline M. (1992). *Post-modernizm ve Toplum Bilimleri* (1. Baskı). T. Birkan (çev.). İstanbul: Ark Yayınları.
- Rotry, Richard (1995). *Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma* (1. Baskı). M. Küçük-Alev Türker (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Roudinesco, Elisabeth (2012). *Her Şeye ve Herkese Karşı Lacan* (1. Baskı). N. Başer (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Said, Edward (2010). *Kültür ve Emperyalizm* (3.Basım). N. Alpay (çev.). İstanbul: Hil Yayınları.
- Said, Edward (2011). *Entelektüel* (4. Baskı). T. Birkan (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sanbonmatsu, John (2007). *Postmodern Prens* (1. Basım). E. Ergüven (çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Sankar, Ramesh (2012). *Poetics Of Difficulty in Postmodern Poetry*. Doctorate Thesis (Unpublished). New York in USA: Cornell University.
- Sartre, Jean Paul (1988). *Yöntem Araştırmaları* (1. Baskı). S. R. Kırkoğlu (çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sartre, Jean Paul (2005). *Edebiyat Nedir?* (1. Baskı). B. Onaran (çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Sartre, Jean Paul (2010). *Varoluşçuluk* (22. Baskı). A. Bezirci (çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Sartre, Jean Paul (2014). *Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontoloji Denemesi* (6. Baskı). T. Ilgaz-G. Çankaya Eksen (çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sarup, Madan (2011). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm* (1. Baskı). A.Güçlü (çev.). İstanbul: Kırk Gece Yayınları.
- Saygın, Tuncay (2010). *Yapısalcılıktan Postyapısalcılığa* (1. Baskı). *Postyapısalcılık*. A. Öztürk (der.). Ankara: Phoenix Yayınları, s. 7-34.

- Schimmel, Annemarie (2000). *Sayıların Gizemi* (2. Baskı). M. K p  oğlu ( ev). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Schleiermacher, F. D. E. (1959). *Hermeneutik. Nach den Handschriften neu herausgegeben und eingeleitet von Heinz Kimmerle*. Heidelberg: Carl Winter Universitaetsverlag.
- Schwitters, Kurt (2010). Merz'den. U. Kılıç ( ev.). *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş* (1.Baskı). A. Artun (der.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sena, Cemil (1972). *Estetik, Sanat ve Güzelliğin Felsefesi* (2. Baskı). Ankara: Remzi Kitabevi.
- Sennett, Richard (2012). *Karakter Aşınması Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri* (6. Basım). B. Yıldırım ( ev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sezer, Abdulbasit (2010). *Murathan Mungan ve Halk Bilimi* (1. Baskı). Ankara: Maya Akademi.
- Sim, Stuart (2006). *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü* (1.Baskı). M. Erkan-A. Utku ( ev.). İstanbul: Ebabil Yayıncılık.
- Simmel, Georg (2009). *Modern Kültürde  atışma* (1. Baskı). T. Bora-N. Kalaycı- E. Gen ( ev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Smart, Barry (2000). Postmodern Toplum Teorisi. M. K  uk ( ev.). *Modernite Versus Postmodernite* (3.Baskı). M. K  uk (haz.). İstanbul: Vadi Yayınları, s. 317- 366.
- Synder, Mark (1974). Self-Monitoring of Expressive Behavior. *Journal of Personality and Social Psychology*. Vol. 30. No. 4. Washington, p.526-537.
- Soren Kierkegaard (2009). *Etik/Estetik Dengesi* (1. Baskı). İ. Kapaklıkaya ( ev.). İstanbul: Ağaç Kitabevi Yayınları.
- Soycan, Celal (2007). Salvador Dali'de Postmodern Eşik. *Mor Taka*. Bahar-Yaz 2007. S: 8. Trabzon, s. 35-36.
- Söylemez, Mikail (2014). Klasik Şiirden Postmodern Şiire: Şiirde Anlatının  yk s . *Hece*, S. 209. Mayıs 2014. Ankara, s. 31-33.
- Söylemez, Mikail (2015). Postmodern Şiirde İmge: Algı Ger ekliğinden  st İmgeye Doğru. *Hece*, S. 219. Mart 2015. Ankara, s. 44-48.
- Spencer, Lloyd (2006). Postmodernizm, Modernite ve Muhalefet Geleneği. *Postmodernizmin Eleştirel Sözlüğü* (1. Baskı). S. Sim (haz.). M. Erkan-A. Utku ( ev.). İstanbul: Ebabil Yayıncılık, s. 183-195.

- Stéphane Mallarmé (2010). Zarla Şans Dönmeyecek. E. Alkan (çev.). *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş* (1. Baskı). A. Artun (der.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stevick, Philip (2004). *Roman Teorisi* (2. Baskı). S. Kantarcıoğlu (çev.). Ankara, Akçağ Yayınları
- Storey, John (2006). Postmodernizm ve Popüler Kültür. M. Erkan-A. Utku (çev.). *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*. S. Sim (haz.). Ankara: Ebabil Yayıncılık, s.171-181.
- Su, Süreyya (2014). *Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi* (1. Baskı). İstanbul: Profil Yayıncılık.
- Süreya, Cemal (2000). *Sevda Sözleri* (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Süreya, Cemal (2013). *"Günübirlik"ler Toplu Yazılar II* (2. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Süreya, Cemal (2014). *Şapkam Dolu Çiçekle Toplu Yazılar I* (5. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Şaylan, Gencay (2009). *Postmodernizm* (4. Baskı). İstanbul: İmge Kitabevi.
- Şahiner, Rıfat (2008). *Sanatta Postmodern Kırımlar ya da Modernin Yapı Bozumu* (1. Baskı). İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Şenödeyici, Özer (2012). *Osmanlının Görsel Şiirleri* (1. Baskı). Ankara: Kesit Yayınları.
- Şevki, Abdullah (2007). Şiirimizde Klişeleşme ve Deformasyon. *Hece*, S. 131, Kasım 2007. Ankara, s. 118-126.
- Şevki, Abdullah (2011). *Poetika ve Felsefe* (1. Baskı). Ankara: Kurgu Kültür Merkezi Yayınları.
- Taftalı, Oktay (1990). Modern Şiir ve Korku. *Geniş Zamanlar*, Ekim/Kasım 1990. İstanbul, s. 38-40.
- Taftalı, Oktay (1994). *Anti Postmodern Bakış Şiirin Mikroestetik Eleştirisi* (1. Baskı). İstanbul: Era Yayıncılık.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2005). Türk Edebiyatında Cereyanlar. *Edebiyat Üzerine Makaleler* (7. Basım). Z. Kerman (haz.). İstanbul: Dergah Yayınları, s. 104-129.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2005). Türk Şiirinde Büyük Ürperme: Hâmîd. *Edebiyat Üzerine Makaleler* (7. Basım). Z. Kerman (haz.). İstanbul: Dergah Yayınları, s. 263-265.

- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2003). *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (10. Baskı). İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tarancı, Cahit Sıtkı (2005). *Otuz Beş Yaş* (27. Baskı). İstanbul: Can Yayınları.
- Tarhan, Abdülhak Hamit (1982). *Hep Yahut Hiç. Bütün Şiirleri 3* (1. Baskı). İ. Enginün (haz.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tarlan, Ali Nihat (2005). *Fuzûlî Divanı Şerhi* (4. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Taylor, Charles (2014). Tanınma Politikası. *Çokkültürcülük* (1. Baskı). A. Gutmann (haz.). L. Köker (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 42-84.
- TDK (2009). *Yazım Kılavuzu* (26. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- TDK (2011). *Türkçe Sözlük* (10. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tevfik Fikret (2004). *Bütün Şiirleri* (1. Baskı). İ. Parlatur-N. Çetin (haz.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tevfik Fikret (2012). *Rübâb-ı Şikeste* (4. Baskı). A. Uçman-H. Akay (1. Baskı). İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Tezcan, Mahmut (2010). *Sosyolojiye Giriş* (2. Baskı). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Thilly, Frank (2007). *Felsefenin Öyküsü Çağdaş Felsefe* (1. Baskı). İbrahim Şener (çev.). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Thomson, George (1991). *İnsanın Özü, Bilimin ve Sanatın Kaynakları* (4. Basım). C. Üster (çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Timuçin, Avşar (2005). *Düşünce Tarihi 3* (5. Baskı). İstanbul: Bulut Yayınları.
- Timuçin, Avşar (2008). *Estetik* (8. Baskı). İstanbul: Bulut Yayınları.
- Timuçin, Avşar (2011). *Estetikte Anlama ve Yorum* (1. Baskı). İstanbul: Bulut Yayınları.
- Timuçin, Avşar (2012). *Düşünce Tarihi 2* (6. Baskı). İstanbul: Bulut Yayınları.
- Timur, Kemal (1999). Tanımı Yapılamayan Postmodernizm. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. S. 1 Ocak 1999. Kütahya, s. 319-323.
- Timur, Kemal (2008). *Ömer Seyfettin'in Kaleminden Şair ve Yazarlar* (1. Baskı). Kayseri: Laçın Yayınları.
- Todorov, Tzvetan (2008). *Poetikaya Giriş* (2. Basım). K. Şahin (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Todorov, Tzvetan (2010). *Yazın Kuramı Rus Biçimcilerinin Metinleri* (3. Baskı). M. Rifat-S. Rifat (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Topçuoğlu, Abdullah-Aktay, Yasin (1999). Postmodernizm ve İslam, Küreselleşme ve Oryantalizm (2.Baskı).
- Topdemir, Hüseyin Gazi (2002). Kuhn ve Bilimsel Devrimlerin Yapısı Üzerine Bir Değerlendirme. *Felsefe Dünyası*. 2002/4 Sayı 36. Ankara, s. 45-62.
- Toprak, Metin (2003). *Hermeneutik (Yorum Bilgisi) ve Edebiyat* (1. Basım). İstanbul: Bulut Yayınları.
- Touraine, Alain (2010). *Modernliğin Eleştirisi* (6. Baskı). H. Tufan (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Townsend, Dabney (2002). *Estetiğe Giriş* (1. Baskı). S. Büyükdüvenci (1. Baskı). İstanbul: İmge Kitabevi.
- Tökel, Dursun Ali (2010). *Deneyisel Edebiyat Yönüyle Divan Edebiyatı* (1. Baskı). Ankara: Hece Yayınları.
- Tuker, Robert C. (1972). *The Marx-Engels Reader* (1. Edition). New York in USA: Norton & Company.
- Tunalı, İsmail (2007). *Estetik* (10. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turan, Güven (1992). Ahmet Haşim: Modernist. *Sombahar*. Mayıs-Haziran 1992, S:11. İstanbul, s. 29-32.
- Turan, Müslüm (2011). *Postmodern Teori* (1. Baskı). İstanbul: On İki Levha Yayıncılık.
- Turani, Adnan (2008). *Çağdaş Sanat Felsefesi* (9. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, Adnan (2014). *Sanat Terimleri Sözlüğü* (15. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turner, Bryan S. (1999). Benlik ve Düşünümsel Modernlik, *Postmodernizm ve İslam, Küreselleşme ve Oryantalizm* (2. Baskı). A. Topçuoğlu- Y. Aktay (der.). İstanbul: Vadi Yayınları.
- Turner, Bryan S. (ed.) (2006). *The Cambridge Dictionary of Sociology* (1. Edition) Cambridge in England: Cambridge University Press.
- Tülücü, Süleyman (1993). Lebid b. Rebîa. *İslam Ansiklopedisi C. 27*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, s. 121-122.
- Tümer, Gürhan (2003). Marjinallik Üzerine Notlar. *Ege Mimarlık*. S. 45. İzmir, s. 17-21.
- Tzara, Tristan (2010). Dada Manifestosu. K. Özsezgin (çev.). *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş* (1. Baskı). A. Artun (der.). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Uç, Himmet (2005). *Şiirimize Estetik ve Felsefi Bakışlar* (1. Baskı). Ankara: Bizim Büro Basımevi.
- Uç, Himmet (2006). *Roman Eleştiri Terimleri* (1. Baskı). Ankara: Bizim Büro Basımevi.
- Uçan, Hilmi (2003). *Edebiyat Bilimi ve Eleştiri* (1. Baskı). Ankara: Hece Yayınları.
- Uçan, Hilmi (2006). *Yazınsal Eleştiri ve Göstergibilim* (2. Baskı). Ankara: Hece Yayınları.
- Uçan, Hilmi (2009). *Batı Şiiri ve Tefik Fikret* (1. Baskı). Ankara: Hece Yayınları.
- Uğur, Nizamettin (2011). Modern Şiirde Dil ve Anlam. *Şiirden Dergisi*. S. 3. Ocak-Şubat 2011. İstanbul.
- Uğurlu, Seyit Battal (2007). Bellek, Tarih ve Kültür: Murathan Mungan'da Mardin İmgesi. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*. C. 4. S.2. Sakarya, 1-23.
- Urhan, Veli (2010). *Foucault Fikir Mimarları Dizisi 24* (1. Baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Uyar, Turgut (2014). *Korkulu Ustalık* (3. Baskı). A. Karaca (haz.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ülken, Hilmi Ziya (2013). *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi* (1. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür yayınları.
- Ünal, Hayriye (2011). Eşikteki Özgürlük Çoksesli Şiir (1. Baskı). Ankara: Hece Yayınları.
- Üstünipek, Mehmet-Üstünipek, Şeyda (2012). *Sanat Tarihine Giriş Başlangıçtan On Yedinci Yüzyıla Kadar* (1. Baskı). İstanbul: Artes Yayınları.
- Vardar, Berke (1998). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü* (2. Baskı). İstanbul: ABC Kitabevi.
- Victor Hugo (2003). *Les Burgraves* (1. Published). Cambridge in England: Cambridge University Press.
- Vorlander, Karl (2008). *Felsefe Tarihi* (1. Baskı). M. İzzet-O. Saadeddin (çev.). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Wagner, Peter (2005). *Modernliğin Sosyolojisi* (1. Baskı). M. Küçük (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Wallace, Ian (1990). Edebiyat...Saydam ve Puslu. A. Atalağ (çev.). *Geniş Zamanlar*, Ekim/Kasım 1990. İstanbul, s. 44-47.

- Ward, Glenn (2014). *Postmodernizmi Anlamak* (1. Baskı). T. Gökbekçin (çev.). İstanbul: Optimist Yayınları.
- Warren, Mark (1991). *Nietzsche And Political Thought* (1. Edision). London in England: The MIT Press.
- Watson, Nigel (2006) Postmodernizm ve Yaşam Tarzları. M. Erkan-A. Utku (çev.). *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü* (1. Basım). S. Sim (haz.). Ankara: Ebabil Yayıncılık, s.45-57.
- Watt, Ian (2007). *Romanın Yükselişi* (1. Baskı). F. B. Aydar (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Weber, Max (1993). *Sosyoloji Yazıları* (3. Baskı). T. Parla (çev.). İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Weber, Alfred (1998). *Felsefe Tarihi* (5. Basım). H. Vehbi Eralp (çev.). İstanbul Sosyal Yayınları.
- Wellek, René-WARREN, Austin (2013). *Edebiyat Teorisi* (2. Basım). Ö.F. Huyugüzel (çev.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Williams, Raymond (1990). Modernizm ve Ne Zamandı?. İ. Kiras (çev.). *Geniş Zamanlar*, Ekim/Kasım 1990. İstanbul, s. 4-8.
- Williams, Raymond (2012). *Anahtar Sözcükler* (5. Baskı). S. Kılıç (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wittgenstein, Ludwig (2013). *Tractatus Logico-Philosophicus* (7. Basım). O. Aruoba (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Wilhelm Dilthey (2012). *Hermeneutik ve Tin Bilimleri* (1.Basım). D. Özlem (Çev.). İstanbul: Notos Kitap.
- Woodcock, George (1996). *Anarşizm: Bir Düşünce ve Hareketin Tarihi*. (1. Baskı). A. Türker (çev.). İstanbul: Kaos Yayınları.
- Yavuz, Hilmi (2005). *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar* (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yavuz, Hilmi (2010). *Okuma Biçimleri* (1. Baskı). İstanbul: Timaş Yayınları.
- Yavuz, Hilmi (2012). *Yahya Kemal ve Baudelaire: Bir Metinlerarasılık Örneği*. Zaman Gazetesi, 12 Eylül 2012.
- Yavuz, Hilmi (2015). Lirik Şiir. *Hece*, S. 219. Mart 2015. Ankara, s. 66-69.
- Yener, Ali Galip (2004). *Sancılı Yaratı Modernist Şiir Üzerine Denemeler* (1. Baskı). İstanbul: Kanat Kitap.

- Yener, Ali Galip (2012). *Şiir Bilinci Şiir Okuru İçin Teorik Tespitler Defteri* (1. Basım). Ankara: Hece Yayınları.
- Yener, Ali Galip (2014). *Huzursuz Dünyada Şiir* (1. Basım). Ankara: Hece Yayınları.
- Yener, Ali Galip (2015). Şairin Gelecek Tasavvuru, Ütopya ve Şiir. *Hece*, S. 219. Mart 2015. Ankara, s.53-57.
- Yetkin, Suût Kemal (2007). *Estetik Doktrinler* (1. Baskı). Ankara: Palme Yayıncılık.
- Yıldırım, Ergün (2012). *Hayali Modernlik Türk Modernliğinin İcadı* (1. Baskı). İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Yılmaz, Mehmet (2013). *Sanatçıları Okumak Ya da Postmodern Söyleşiler* (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Zekâ, Necmi (2007). İşlevsiz Bir Harita-Haritasız Bir Şiir. *Mor Taka*. Bahar-Yaz 2007. S: 8. Trabzon, s. 44-45.
- Zizek, Slavoj (2005). *Gıdıklanan Özne Politik Ontolojinin Yok Merkezi* (1. Baskı). Ş. Can (çev.). Ankara: Epos Yayınları.
- Ziya Paşa (1987). Şiir ve İnşa. *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri* (1. Baskı). Ö. Göçkün (haz.). Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları.
- Zurcher, Erik Jan (2009). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi* (23. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

### **Röportaj ve Söyleşiler**

- Altunok, Özlem (2006). Kedi Cama İnanmaz, Ben Zamana. *Cumhuriyet Dergi*. 24 Temmuz 2006.
- Arman, Ayşe (2005). İyi Öpüşen Bir Sevgili Dünyanın Yarıısı Demektir. *Hürriyet*, 10 Temmuz 2005.
- Arman, Ayşe (2011). Hayat Yalan Olduğunda Güzel. *Hürriyet*, 09 Nisan 2011.
- Arslan, Müjde (2004). Canımı Çok yakan Bir Olay Vardı. *Özgür Politika*, 3 Ocak 2004.
- Aslan, Sema (2007). Yazdıklarımın Yapılma Bir Adanın Üzerinde Yalnız... *Radikal Kitap Eki*, 19 Ekim 2007.
- Aşçi, Buket (2014). İyi Öykücülerden Kötü Romancılar Yaratıldı. *Vatan Kitap*, 14 Mayıs 2014.
- Atikoğlu, Ayça (2002). Yazı İktidarsa Hepimiz İktidarız. *Cumhuriyet Dergi*, 30 Haziran 2002.



- Atikoğlu, Ayça (2007). İyi Bir Sanatçı Kendini SİT Alanı İlan Etmeli. *Gazeteport*. 25 Haziran 2007.
- Durukan, Deniz (2007). Şiire Yazıya Hep Temiz Davrandım. *Radikal*, 12 Aralık 2007.
- Keskin, Birhan (2016). Bir Kolum Çolaktır Kitap Yazarken. *Radikal Kitap*, 08 Nisan 2016.
- Öğünç, Pınar (2005). Klonlanmak İstiyorum. *Radikal Kitap Eki*, 15 Temmuz 2005.
- Örer, Ayça (2008). Kadınlarla Kürtlerin Kaderi Ortak. *Taraf*, 12 Nisan 2008.
- Savcilioğlu, Nida Nevra (2008). Yazımı Sürekli Ateşe Atarak İlerledim. *Notos Öykü*, Nisan 2008.
- Sazak, Derya (2005). İyi Türkçe Yazanların Çoğu Türk Kökenli Değil. *Milliyet*, 11 Temmuz 2005.
- Tuna, Ayşegül (2007). Edebî Maratoncu. *Time Out*, Kasım 2007.
- Zileli, Irmak (2008). Kendini Şaşırtırsan Okurunu Da Şaşırtırsın. *Remzi Kitap Gazetesi*, Mayıs 2008.

### **İnternet Bağlantıları**

- Alpat Engin, Fatma (2010). XX. Yüzyıl ve XXI. Yüzyıl Başında Kadın Moda Tasarımında Nostalji Anlayışı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*. Erzurum, S. 17. s. 15-24. Erişim Tarihi: 15. 08. 2015, <http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsfd/article/view/1025005952>.
- Eloğlu, Metin (2016). *Yitikçi*. Erişim Tarihi: 13. 02. 2016, [http://www.siir.gen.tr/siir/m/metin\\_eloglu/yitikci.htm](http://www.siir.gen.tr/siir/m/metin_eloglu/yitikci.htm).
- Ergin, Serkan (2011). *Post-modernist Şiirler (!) Sirkisi*. Erişim Tarihi: 16. 09. 2015, <http://www.siirlikoyundelisi.wordpress.com>.
- Hassan, Ihab (2015). *From Postmodernism to Postmodernity the Local/Global Context*. Erişim Tarihi: 03. 07. 2015. <http://www.ihabhassan.com/postmodernismtopostmodernity.htm>.
- Holcombe, John C. (2015). *Postmodernizm in Poetry*. Erişim Tarihi: 17. 08. 2015, <http://www.textetc.com/modernist/postmodernism.html>.
- Immanuel Kant (2015). *Aydınlanma Nedir (1784)*. Erişim Tarihi: 15. 06. 2015, [www.allmendeberlin.de/Aydınlanma\\_Nedir\\_Kant.pdf](http://www.allmendeberlin.de/Aydınlanma_Nedir_Kant.pdf).
- Jacoby, Peter R (2000). *Postmodernist Poetry: a Movement or an Indulgence? (A Study of Elizabeth Bishop, Sylvia Plath, and Anne Sexton)*. Erişim Tarihi: 16. 08. 2015, [www.classroom.sdmesa.edu/pjacoby/postmodernistpoetry.pdf](http://www.classroom.sdmesa.edu/pjacoby/postmodernistpoetry.pdf).

- Jahanbegloo, Ramin (2016). *Ramin Jahanbegloo ile Söyleşi: Marjin, Marjinal ve Marjinallikler Üzerine*. Söyleşen: Costica Bradatan. M. Sezgin (çev.). Erişim Tarihi: 08. 01. 2016, [http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/587/ramin-jahanbegloo-ile-soylesi-marjin-marjinal-vemarjinallikler-uzerinei#.Vrh oK\\_mLSM8](http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/587/ramin-jahanbegloo-ile-soylesi-marjin-marjinal-vemarjinallikler-uzerinei#.Vrh oK_mLSM8).
- Jencks, Charles (2015). *What Then Is Post-Modernism?* Erişim Tarihi: 20. 05. 2015. [www.academia.edu/14879263/Charles\\_Jencks\\_What\\_then\\_is\\_Post-Modernism](http://www.academia.edu/14879263/Charles_Jencks_What_then_is_Post-Modernism).
- İlhan, Attila (2016). *Attila İlhan Şiirleri*, Erişim Tarihi: 03. 02. 2016, <http://ebitik.azerblog.com/anbar/794.pdf>.
- Levin, Samuel R. (2016). *Internal and External Deviation in Poetry*. Erişim Tarihi 03. 01. 2016, <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00437956.1965.11435425>.
- Lorca, Federico Garcia (2016). *Kaçışa Gazel*. Ü. Tamer (çev.). Erişim Tarihi: 16. 02. 2016, <http://www.insanokur.org/federico-garcia-lorca-nin-siirlerinden-ornekler>.
- Kızıl Saçlı Murathan Saç Tartışması Başlattı*. (03 Ocak 2002). Hürriyet. Erişim Tarihi: 02. 11. 2015, [www.hurriyet.com.tr/kizil-sacli-murathan-sac-tartismasi-baslatti-46157](http://www.hurriyet.com.tr/kizil-sacli-murathan-sac-tartismasi-baslatti-46157).
- Mandal, Annesha-MODAK, Arindam (2013). The Love Song of J. Alfred Prufrock: A Postmodern Poem with a Postmodern Hero. *The Criterion An International Journal in English*. Issue 12, February 2013. Erişim Tarihi: 19. 09. 2015, [www.The-criterion.com/V4/n1/Annesha.pdf](http://www.The-criterion.com/V4/n1/Annesha.pdf).
- Modern Sanatın Şaheseri, Bir Pisuvar*. (02 Aralık 2004). Erişim Tarihi: 15. 08. 2015, [http://www.bbc.co.uk/turkish/news/story/2004/12/041202\\_artduchamp.shtml](http://www.bbc.co.uk/turkish/news/story/2004/12/041202_artduchamp.shtml).
- Murathan Mungan'dan Zorunlu Açıklama: Derya Köroğlu İle Sevgili Değilim*. (20 Haziran 2012). Milliyet. Erişim Tarihi: 20. 08. 2015, <http://www.milliyet.com.tr/murathan-mungan-dan-zorunla-aciklama-derya-koroglu-sevgilim-degil/magazin/magazindetay/20.06.2012/1556447>.
- Nerval, Gerard de (2016). *Delfica*. Erişim Tarihi: 15. 01. 2016, [http://www.siirakademisi.com/index.php?/site/icerik\\_goster/231](http://www.siirakademisi.com/index.php?/site/icerik_goster/231).
- New World Encycylopedia. (2009). Erişim Tarihi: 12. 06. 2015, [http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Industrial\\_Revolution](http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Industrial_Revolution).
- Olson, Charles (2015). *Projective Verse*. Erişim Tarihi: 10. 11. 2015, [http://www.writing.upenn.edu/~taransky/Projective\\_verse.pdf](http://www.writing.upenn.edu/~taransky/Projective_verse.pdf).

- Özdemir, Cüneyt (2012). Murathan Mungan BDP'ye Ders Değil İlham Verdi. *Radikal*. Erişim Tarihi: 08. 09. 2015, <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/cuneyt-ozdemir/murathan-mungan-bdpye-ders-degil-ilham-verdi-1077269/>
- Özkırış, Barış (2016). Yengeç Burcu ve Psikopatoloji. Erişim Tarihi: 12. 01. 2016, <http://www.astrolojiokulu.com/makale.php?MID=3166>.
- Rancière, Jaques (2012). "Postmodern Kopuş Diye Bir Şey Yok". Estetik Devrim Üzerine. Erişim Tarihi: 20. 06. 2015, <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-postmodern-kopus-diye-bir-sey-yok-estetik-devrim-uzerine/641>.
- Şenel, Onur (2014). Problem Müzik Kavramı ve Bir Problem Müzik Türü Olarak Arabesk. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Yıl: 2, Sayı: 1, Mart 2014, s. 209-214. Erişim Tarihi: 26. 01. 2016, [http://www.asosjournal.com/Makaleler/651814163\\_65onur%20%C5%9Fenel.pdf](http://www.asosjournal.com/Makaleler/651814163_65onur%20%C5%9Fenel.pdf).
- Törenek, Mehmet (2010). Şiirimizde Yenileşme Süreci ve Serbest Şiir. *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 5/2 Spring 2010, p. 13-49*. Erişim Tarihi: 06. 07.2015, [http://turkishstudies.net/Makaleler/860383428\\_2Mehmet%20T%C3%B6renek.pdf](http://turkishstudies.net/Makaleler/860383428_2Mehmet%20T%C3%B6renek.pdf).
- Yazınsal Bir Akım Oulipo*. Erişim Tarihi: 18. 07. 2015, [www.bendenbenkim.blogstop.com.tr/2012//03/yazınsal-bir-akımoulipo.html](http://www.bendenbenkim.blogstop.com.tr/2012//03/yazınsal-bir-akımoulipo.html).
- [www.azlyrics.com/lyrics/eltonjohn/awordinspanish.html](http://www.azlyrics.com/lyrics/eltonjohn/awordinspanish.html).
- [www.change.org/p/dijital-%C3%A7 a% C4%9Fda-bir-demokrasi-savunmas% C4%B1](http://www.change.org/p/dijital-%C3%A7-a-%C4%9Fda-bir-demokrasi-savunmas%C4%B1).
- [www.metiskitap.com](http://www.metiskitap.com)
- [www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/ametist-tasi-79#panel4](http://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/ametist-tasi-79#panel4).
- [www.tr.wikipedia.org](http://www.tr.wikipedia.org)